В. М.
Лобанов

КАНУНЫ

*



СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК МОСКВА

из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы

В. М.
Лобанов

КАНУНЫ

*

$\frac{8\text{-}1\text{-}1}{114а\text{-}66}$

Светлой памяти друга и спутника жизни Надежде Владимировне Гиляровской эта книга посвящается.

Записки современника

В своих воспоминаниях, названных «Канунами», Виктор Михайлович Лобанов рассказывает о художественной жизни Москвы, притом за и наименее изученный отрезок времени — с конца XIX века до революционного 1917 года, то есть, примерно за двадцать лет. Двадцатилетие — срок, вообще говоря, небольшой. Но эти двадцать лет были насыщены такими грандиозными событиями, которые делают их несравнимыми ни с каким другим периодом отечественной, да, пожалуй, и мировой истории, по крайней мере последних десятилетий минувшего столетия.

Сейчас нет надобности останавливаться на отгремевших событиях. Они достаточно хорошо известны. Скажу лишь, что за эти двадцать лет в России все «переворотилось», все изменилось, иногда буквально до неузнаваемости,— одни явления, некогда волновавшие умы людей, сошли или сходили с исторической сцены, другие видоизменялись или, лучше сказать, «линяли», подделываясь под господствующий «цвет» времени, третьи, наоборот, медленно, но зато прочно утверждались в жизни.

Сказанное относится не только к сфере материального производства и быта, но и к духовной деятельности,— к развитию общественной мысли, художественной литературы и изобразительного искусства.

I

Автор воспоминаний — московский старожил, искусствовед. В свое время он получил прекрасное образование — окончил Вольскую гимназию и Московский университет. Но не дипломы об окончании учебных заведений определили пути его жизни и деятельности, а счастливая встреча в 1904 году с замечательным человеком, писателем и журналистом Владимиром Алексеевичем Гиляровским, который сразу же подметил и оценил способности юноши и помог ему войти в мир печати и в среду московской художественной интеллигенции.

Виктор Михайлович очень скупо говорит о своих взаимоотношениях с Гиляровским — своим тестем и другом. И это является большим упущением мемуариста, ибо он мог бы рассказать о «дяде Гиляе» много интересного и важного, в частности, об его отношении к революции 1905—1907 годов и к тем «новым» явлениям в искусстве, которые особенно пышно расцвели в период реакции.

Мы знаем, что между Лобановым и Гиляровским не всегда и не по всем вопросам существовало единство взглядов. И это понятно. Они по складу характера — люди разные, выросшие в разные эпохи и воспитанные разной общественной средой.

Гиляровский — натура мятежная, сильная и бесспорно цельная, как бы выкованная из одного куска прочнейшего металла.

В памятном 1871 году, когда над Парижем взвилось красное знамя Коммуны, а на другом конце Европы, в России, передовые представители разночинной интеллигенции «шли в народ», чтобы поднять его на революцию, Гиляровскому не было еще полных восемнадцати лет. И тем не менее он не остался в стороне, сторонним наблюдателем, а, поддаваясь велению времени, тоже решил уйти в народ, но не в среду крестьянства, как другие, а на берега широкой матушки Волги. Здесь, работая то бурлаком, то грузчи-

ком, он познакомился с жизнью разных слоев трудящихся и на практике, что называется на своей спине познал все «прелести» капиталистической эксплуатации. Это были его «университеты».

Лобанов входил в сознательную жизнь в стенах гимназии, да еще к тому же во второй половине 90-х годов девятнадцатого века, о которых с полным основанием можно сказать словами поэта:

В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла *.

Героическое народовольческое движение, разгромленное царизмом, к тому времени окончательно сошло с политической сцены, а само народничество, отбросив в сторону «заветы отцов», не без успеха пристраивалось к либерально-буржуазному лагерю, облюбовав себе место на его левом фланге.

Вместо передовой легальной и нелегальной литературы, на которой воспитывалась молодежь 60-х—70-х годов, теперь в руках у большинства молодых людей все чаще и чаще встречались книги «благонамеренного» направления, вроде, например, «Бесов» Ф. Достоевского.

Виктор Михайлович не разделял взглядов людей, метнувшихся вправо, но он не был связан и с рабочим классом, в рядах которого формировалась, росла и крепла марксистская революционная социал-демократическая партия. Он, по роду своей деятельности, принадлежал к тем слоям интеллигенции, которые можно назвать «интеллигентным пролетариатом». Но в составе интеллигенции, как известно, были и другие слои. В описываемое им время в массе интеллигенции, как, положим, и во всем русском обществе, шли глубокие процессы расслоения.

«В чем заключалось это расслоение интеллигенции 90-х годов? — спрашивает А. В. Луначарский. И отвечает.— Мы видим рост капитала, и в то время как интеллигенция в своих *действиях* была

* Александр Блок. Сочинения в двух томах, т. I. М., ГИХЛ, 1955, стр. 507.

разбита, интеллигенция в своем *составе*, напротив, была приласкана; ее приласкали, она нашла себе широкое применение на службе у капитала. Русская интеллигенция стала цвести, хорошо зарабатывать. Она выделила широкие слои интеллигенции, как это потом оказалось *кадетской*, которая фактически заключила полный и неразрывный союз с капиталом, с прогрессивным помещиком и т. д.

Эта интеллигенция,— продолжает Луначарский,— а также и сами капиталисты предъявляли новые требования к искусству... Буржуазия и богатая интеллигенция потребовали от художника искусства для искусства, и художник немедленно ответил; он сам был сыном этой интеллигенции, зажиточной интеллигенции, и он пошел на это и дал искусство для искусства» *.

Итак, в 90-х и 900-х годах «широкие слои интеллигенции» заключили союз с капиталом, пошли к нему на службу; интересы буржуазии в какой-то мере стали и ее интересами. Надо, однако, заметить, в 1905 году массы интеллигенции качнулись было в сторону революции. Но, к сожалению, ненадолго. После поражения революции они окончательно ушли вправо, в политике к кадетам, в искусстве — к декадентам, к апостолам искусства для искусства.

Автор воспоминаний — не политик. Он многого не понял в развертывающейся на его глазах грандиозной картине классовой борьбы. Его симпатии, бесспорно, лежали на стороне народа. Но его, как деятеля искусства, *привлекали* и *талантливость* окружающей среды, проявление которой он видел в музыкальности бальмонтовского стиха, в живописности сомовских картин, в ученой эрудированности Мануйлова и даже в бердяевском краснобайстве. Молодому начинающему искусствоведу, разумеется, трудно было разглядеть за пышным фасадом литературных и живописных школ и течений их подлинную общественную направленность. И стараясь сейчас передать читателю свое восприятие событий того времени, автор правильно делает, что не меняет и даже не приглушает краски. Вот, смотрите, как тогда воздействовали на людей новизна, блестящая внешняя форма, цветистое фразерство. Правильно он поступает и

---

* А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 1. М., 1963, стр. 515—516. (Курсив везде наш. — *И. Г.*).

тогда, когда правдиво, не шаржируя, показывает «сливки» так называемого московского образованного общества. Показывает путем умелого выделения из массы фактов какой-либо одной, бросающейся в глаза внешней детали, вроде профессорского мундира князя Е. Н. Трубецкого, модного, хорошо сшитого фрака Дягилева, небрежного костюма Остроухова или роскошных туалетов жен денежной аристократии, которыми те блистали на вернисажах художественных выставок.

Но этим автор не ограничивается. Тут же, на тех же самых страницах, он с симпатией отмечает и другие, демократические слои художественной интеллигенции. Заслуживают, в частности, внимания там и сям разбросанные свидетельства о таких выдающихся прогрессивно настроенных художниках-реалистах, как А. Е. Архипов, С. В. Иванов, Н. А. Касаткин, С. А. Коровин, В. Е. Маковский, В. А. Серов и другие.

Представляют интерес и его замечания о молодой художественной поросли — воспитанниках Училища живописи, ваяния и зодчества, многие из которых стали потом известными мастерами советского изобразительного искусства.

Ценность воспоминаний В. М. Лобанова не в обобщениях или «рассуждениях по поводу», а именно в этом живом, ярком, образном рассказе о сложных процессах, которые в то время развивались в искусстве. Автор знакомит нас с разнообразными событиями художественной жизни Москвы, с деятелями различных групп интеллигенции, дает талантливые литературные портреты писателей, художников, артистов, ученых, публицистов, меценатов, любителей искусства и т. д. Подавляющее большинство людей, о которых он пишет, ушли из жизни. Забыты их облик, черты характера, привычки и склонности, манера держаться в обыденной жизни и в общении с людьми, их симпатии и антипатии. Поэтому свидетельства, характеристики и зарисовки Лобанова, приводимые им факты, показывающие жизнь этих людей (а он их хорошо знал), имеют для нас, да и для истории искусства, поистине непреходящее значение.

II

«Кануны» открываются своеобразными литературными этюдами, рисующими Москву в летнюю пору, когда спадает деловая сутолока зимних и весенних месяцев. Понемногу пустеют модные магазины. Прекращаются занятия в учебных заведениях. Закрываются театры. Даже в редакциях газет становится как-то необычно тихо. Профессора, деятели печати, художники, литераторы и артисты отправляются на отдых — кто в свое имение или на дачу, кто на заграничные курорты или в Париж и Монте-Карло, а некоторые мастера живописи используют лето, чтобы основательно поработать на природе.

Как видим, автор собирается познакомить нас с разными слоями московской интеллигенции, главным образом с ее верхними, *зажиточными* слоями, с людьми, материально хорошо обеспеченными. С ними нам придется иметь дело и дальше. Поэтому стоит разглядеть их поближе, и не в домашней обстановке, не на отдыхе (хотя это тоже важно и представляет большой интерес), а в их деятельности прежде всего узнать, каковы их устремления, что их интересует.

Начнем с периодической печати.

Автор приводит довольно большой список газет, которые в то время пользовались у этой зажиточной части интеллигенции известной популярностью, к голосу которых она прислушивалась. В этом большом списке мы не находим ни одной газеты левее московского либерально-буржуазного «Русского слова» и петербургского кадетского «Товарища». Другими словами, все названные им газеты, без единого исключения, по своему направлению являлись буржуазно-монархическими, но, разумеется, разной ориентации: одни кадетской, другие октябристской, третьи черносотенной.

Ни одной газеты пролетарской или мелкобуржуазной демократии (а они издавались и в Москве и в Петербурге) автор не приводит. Это наглядно свидетельствует, что верхушка интеллигенции подобными изданиями не интересовалась, иначе, согласитесь, он

назвал бы их. Ведь называет же он другие газеты. Да и не только называет, но и попутно рассказывает о том, что они из себя представляли, как распространялись.

Так, например, он пишет, что «Русские ведомости» — это «респектабельная», «чинная» газета», «руководящая головка» которой связана с либеральной профессурой Московского университета, то есть с людьми науки.

Этой справкой автор объясняет, почему интеллигенция читала именно эту газету, а не какую-либо другую. Она ей явно импонировала. Заметим однако, что эта «респектабельная» и даже «ученая» газета являлась органом *правого* крыла кадетской партии, то есть органом явных монархистов, а ее руководители, в том числе и почтенные профессора, активными деятелями этой партии.

Вновь к вопросу о печати Виктор Михайлович возвращается в интересном рассказе о купце Анисимове, ловком торгаше, зашибавшем деньгу и на спекуляции конфискованными номерами таких петербургских буржуазных газет, как «Наша жизнь», «Товарищ», «Сын отечества», «Новое время», «Россия» и на продаже бульварных полупорнографических изданий, вроде «Шутенка» и «Брачной газеты». Последние нас не интересуют, а вот о первых сказать несколько слов следует.

Автору можно поверить, что «Наша жизнь», выходившая потом под названием «Товарищ», и «Сын отечества» пользовались среди верхушки интеллигенции большой популярностью. Это тоже свидетельствует, в какую сторону были направлены ее интересы. Ведь «Товарищ», как и «Сын отечества», были типичными либерально-буржуазными изданиями, а газета «Новое время» — черносотенная.

Из всех, приведенных автором общественно-политических изданий, выходивших в Москве и Петербурге во время революции 1905—1907 годов, заслуживает внимания только одно — журнал «Зритель». Это был действительно левый, прогрессивный журнал, в котором сотрудничали передовые писатели и художники. Но в Москве он распространялся в сравнительно небольшом количестве экземпляров и, разумеется, погоды не делал.

Старая пословица говорит: «Скажи мне, что ты читаешь, и я скажу тебе, кто ты».

Виктор Михайлович правдиво рассказал нам, что в описываемое им время читали так называемые верхние слои московской интеллигенции, преимущественно *художественной,* и тем самым помог нам ближе познакомиться с ними.

III

К знакомству с художественной интеллигенцией он подводит нас и с другой стороны. Мы имеем в виду те разделы воспоминаний, в которых он рассказывает о деятельности клубов, о собраниях и диспутах, проводившихся в них.

С начала века и до империалистической войны 1914 года в Москве существовало довольно много клубов: Английский, Немецкий, Дворянский, Купеческий, Охотничий, Литературно-художественный и другие.

В клубах, как правило, собирались для того, чтобы «перекинуться в картишки», «хорошо покушать», благо что «кухня и буфет» были поставлены превосходно. Общественная жизнь, величественные события революции 1905 года прошли где-то там, стороной, за толстыми стенами клубов, не потревожив их завсегдатаев.

Пройдем и мы мимо упомянутых клубов, кроме, положим, одного — Литературно-художественного. В этом клубе тоже «перекидывались в картишки» и отдавали дань чревоугодию, но там, как сообщает автор, были и собрания, «Вторники», и горячие диспуты. Бывало даже, что Литературно-художественный кружок (так он тогда назывался) устраивал доклады и вне своих стен — в Политехническом или Историческом музеях.

Виктор Михайлович пишет, что «боевой характер «Вторники» приняли в предоктябрьские месяцы 1905 года и особенно после декабрьских событий на Пресне. Позднее дискуссии снова вернулись к вопросам искусства» (стр. 69). К сожалению, он не приводит ни вопросов, обсуждавшихся в эти бурные месяцы 1905 года на собраниях кружка, ни фамилий докладчиков. Эту часть воспоминаний следовало бы при переиздании книги конкретизировать.

После подавления революции, жизнь кружка вернулась в обычное русло, а дискуссии были уже посвящены не политике, а исключительно вопросам искусства. Да и докладчиками стали выступать другие лица — Бердяев, Философов, Мережковский, Зинаида Гиппиус и идущие за ними писатели, художники и публицисты, в большинстве своем представители всевозможных реакционных философских школ, политических партий и художественных течений.

Бердяев, например, один из столпов кадетизма, а Философов и прочие мережковские — разносчики «идей» этой партии в среде художественной интеллигенции.

Как известно, во время революции 1905 года, да и в последующие годы, шла упорная, ни на минуту не прекращающаяся борьба не только за массы рабочих и крестьян, но и за массы интеллигенции. В этой связи достаточно назвать только два программных партийных документа двух полярно противоположных в классовом отношении политических партий: статью вождя большевиков В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» и сборник статей влиятельнейших кадетских публицистов «Вехи». Ленин, развивая традиции всей передовой русской литературы, зовет художественную интеллигенцию идти вместе с народом, с рабочим классом, бороться вместе с ним за ближайшие и конечные цели революции. Сборник «Вехи» оплевывает все великое прошлое передовой русской литературы, особенно ее идейных вождей — Белинского, Чернышевского и Добролюбова и призывает интеллигенцию отвернуться от народа, предать забвению достижения русской общественной мысли и искусства.

«Вехи»,— пишет В. И. Ленин,— крупнейшие вехи на пути *полнейшего разрыва* русского кадетизма и русского либерализма вообще с русским освободительным движением, со всеми его основными задачами, со всеми его коренными традициями» *.

Друг Бердяева по партии и по «веховскому» сборнику, Изгоев, еще в 1906 году заявил: «Партия «народной свободы» никого об-

* В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 19, М., «Госполитиздат», 1961, стр. 168.

манывать не станет. Никто не имеет права требовать от нее более того, что указано в программе и тактике, одобренной партийными съездами. Ни вооруженного восстания, ни низвержения монархии — нет в этой программе и тактике» *.

Отлично сказано! Прямо и откровенно! «Мы против революции, мы за монархию».

С этой, с позволения сказать, программой кадетские литераторы и выступали на собраниях Литературно-художественного кружка во время революции 1905—1907 годов, а позже, после поражения революции, с трибуны «кружка» они пропагандировали столыпинскую программу, изложенную в сборнике «Вехи», где черным по белому было написано, что «русские граждане должны... благословлять эту власть, которая одна своими штыками и тюрьмами еще ограждает нас («интеллигентов») от ярости народной» **.

От правды, как говорится, никуда не уйдешь. Нигде, ни в одной статье, ни в одном выступлении руководители Литературно-художественного кружка не заявили о своем несогласии с «веховцем» Бердяевым, который не раз выступал там с докладами. Наоборот, они солидаризировались с ним. Из этого факта можно сделать только один вывод: попытка российского буржуазного либерализма, в первую очередь кадетов, использовать трибуну Литературно-художественного кружка для завоевания на свою сторону московской художественной интеллигенции, особенно ее обеспеченной части, удалась в полной мере.

Участники «Вторников», по крайней мере большинство, разделяли и реакционные политические проповеди Бердяева, и религиозно-мистический бред Философова, пытавшегося в своей пропаганде религии спекулировать даже социализмом, абсолютно отрицающим всякую религию и всякую мистику.

Виктор Михайлович дал беспощадно правдивую картину жизни и деятельности Литературно-художественного кружка, которая про-

---

* Это кадетское «откровение» В. И. Ленин цитирует в статье «Среди газет и журналов». Полное собрание сочинений, т. 13. М., 1960, стр. 285.

** Цитата взята из статьи В. И. Ленина «О «Вехах». Полное собрание сочинений, т. 19. М., 1961, стр. 175.

ливает свет на многие события литературно-художественной жизни Москвы в период столыпинской реакции. Его зарисовки и характеристики — это свидетельства талантливого и бесспорно объективного наблюдателя. В этом их ценность.

Правильную оценку поведения интеллигенции в революции 1905 года, подтверждающую свидетельства В. М. Лобанова, дал в 1908 году А. М. Горький в письме к К. П. Пятницкому.

«Какой-то немец, бактериолог, сказал однажды: холера—экзамен желудка. Русская революция, видимо, была экзаменом мозга и нервов для русской интеллигенции. Эта «внеклассовая группа» становится все более органически враждебной мне, она вызывает у меня презрение, насыщает меня злобой. Это какая-то неизлечимая истеричка, трусиха, лгунья. Ее духовный облик совершенно неуловим для меня теперь, ибо ее психическая неустойчивость — вне всяких сравнений. Грязные ручьи, а не люди» *.

Характеристика, что и говорить, убийственная, но справедливая. Мне могут возразить, что Горький говорит о всей русской интеллигенции, а у нас речь идет главным образом об одном ее отряде — интеллигенции художественной. Я думаю, что Горький, когда писал это письмо, имел в виду именно эту интеллигенцию, и прежде всего писателей и публицистов.

IV

После поражения революции пятого года «дискуссии снова вернулись к вопросам искусства» (стр. 69),— пишет Лобанов. Однако ничего нового, живого, освежающего в затхлую декадентскую атмосферу Литературно-художественного кружка они не внесли. Грозовые тучи революции каким-то чудом миновали солидный дом на Большой Дмитровке. Не проникли сюда и ветры свободного слова. Здесь все осталось по-старому, на старых местах, только основательно сдвинулось вправо. И люди остались такими же, какими они были до революции, только, пожалуй, у них больше появилось тяги к потустороннему, к боженьке, к мистике, к какой-то

* М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29. М., ГИХЛ, 1955, стр. 76—77.

отрешенности от жизни, хотя и невзаправдошной, а искусственной, наигранной. И речи с трибуны по-прежнему раздавались те же — об «искусстве для искусства», о «символизме», о «формальных исканиях» и т. д. Да и ораторы не переменились. Бердяев говорил о «независимости» искусства от политики, но только, разумеется, не от кадетской. Философов и Вячеслав Иванов, хотя и по-разному, проповедовали свои религиозные, мистические верования. Мережковский что-то невнятно бубнил о Христе. А Валерий Брюсов и Андрей Белый, особенно последний, «теоретически» обосновывали символизм, раскрывая его «философскую» и «эстетическую» сущность.

Все эти речи, разумеется, были по-своему хорошо аргументированы и произносились с жаром. Но на неискушенных они производили впечатление какой-то заумной тарабарщины. Однако посетители «кружка», как свидетельствует автор, слушали их с большим вниманием.

Хотя Виктор Михайлович резко и не критикует царившую в «кружке» особую эстетско-религиозно-мистическую настроенность, но все же в его сжатых, колоритных рассказах нет-нет да и проглянет едва скрытая ирония. Ну, что же, пожалуй, он прав. Сейчас, когда упомянутые словесные баталии отошли в прошлое и потеряли свою остроту, о них можно говорить с усмешкой, с известной долей снисхождения, а тогда эти вопросы имели значение, и не маленькое, особенно, если их рассматривать в плане борьбы за интеллигенцию.

«Искусство всегда участвует в битвах своего времени,— пишет Ромен Роллан,— даже тогда, когда утверждает, будто оно покинуло поле боя, когда оно навешивает на себя ребяческий ярлык «искусства для искусства». Ярлык этот лжив».

И далее:

«В подавляющем большинстве буржуазные писатели, провозглашающие свою аполитичность, на самом деле вовсе не аполитичны уже по одному тому, что не испытывают ни малейшей потребности ниспровергнуть буржуазный строй,— напротив, в глубине души они жаждут сохранить привилегии — если не материальные, то те, что

льстят их самолюбию,— привилегии, которые им коварно предоставили, чтобы надежнее прибрать их к рукам» *.

Эти мудрые слова великого гуманиста, сказанные значительно позже и рассчитанные на читателей Запада, рикошетом попадают и в наших декадентов, писателей и живописцев, ораторствовавших в Литературно-художественном кружке.

Положим, то течение, которое преобладало в «кружке», подвергалось критике и на нашей отечественной почве. Причем, эта критика раздавалась не только со страниц большевистских газет и журналов или сборников, вышедших под названием «Литературный распад», но и из среды самого символистского лагеря.

В «Дневниках» Блока мы находим замечательные и очень важные признания. Они сделаны им во время подготовки к докладу в «Литературном обществе» на тему «Россия и интеллигенция».

«Мучительное желание наорать в «Литературном обществе» завтра: *есть литературное общество и нет литературы*! Бараны, ослы, скоты! Дело идет не «о почках или о тонкой кишке, а о жизни и смерти» («Смерть Ивана Ильича»). Но — не надо: *терпение. Гневной зрелости еще долго ждать.* Пока злоба не созрела, она всегда готова превратиться в кликушескую истерику (А. Белый). А пока — «стать выше» этих кадетов, этой дряхлой и глубокоуважаемой сволочи».

Спустя несколько дней, 22 декабря 1908 года, уже после доклада, записывая впечатления от его обсуждения, он заносит в дневник:

«Мне ясно одно: *пропасть*, недоступная черта между интеллигенцией и народом — *есть*. Та часть интеллигенции, которой закрыты пути к народу, громадна, она растет, она — *не только* лирики, декаденты, она — ежедневные самоубийцы (например)» **.

Эти дневниковые записи Блока ничто иное, как признание того тупика, в который зашло все декадентское искусство. Это свидетельство полного банкротства символизма и не только петербург-

---

* Ромен Роллан. Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. 14. М., 1958, стр. 563.

** Александр Блок. Сочинения в двух томах, т. 2. М., 1955, стр. 397—398.

ского, но и московского. Искусство, оторванное от жизни, не может плодотворно развиваться. Оно либо хиреет, либо уходит в штукарство, а это в одинаковой степени ведет к его распаду, к гибели.

* * *

В «Канунах» есть небольшая глава — *«Два штаба»*. Когда я впервые просматривал рукопись, эта глава меня обрадовала,— вот, думаю, искусство взято в большом плане сравнения двух самых значительных, хотя и неравноценных лагерей — идейного реализма и декадентства. Но как только я приступил к чтению, содержание ее меня разочаровало. Оказалось, что под этим громким названием скрываются ни больше, ни меньше, как два эстетских журнала — «Весы» и «Золотое руно», два детища двух крупнейших капиталистов Москвы — Полякова и Рябушинского. Оба журнала исповедовали одну и ту же веру — символизм, да и сотрудники у них были одни и те же, по крайней мере на первых порах. Разница состояла лишь в том, что один журнал, «Весы», преимущественное внимание уделял литературе, а другой, «Золотое руно», изобразительному искусству. Оба журнала издавались на хорошей бумаге, были богато иллюстрированы и в полиграфическом отношении явились шагом вперед. А вот в смысле *содержания*, а тем более *вклада* в художественное развитие народа, они ничем похвалиться не могли.

Философские и эстетические концепции, которые они пропагандировали («искусство для искусства», «символизм» в разных его вариантах), были чужды и враждебны широким массам народа и не могли найти в его среде ни признания, ни поддержки. Журналы существовали исключительно на субсидии представителей «денежного мешка», и как только эти субсидии кончились, прекратилось и их существование.

Просматривая сейчас московские символистские журналы («Весы», «Золотое руно», «Перевал») и продукцию символистских издательств («Гриф», «Скорпион») лишний раз убеждаешься в том, какой страшный урон нанесла политическая реакция 1907—1910 годов буквально всему русскому искусству, особенно литерату-

ре и живописи. Ведь декадентская волна захватила в свои мутные потоки и унесла в небытие многих выдающихся по своим дарованиям мастеров художественного слова и кисти.

И понятно, почему новый общественный подъем, вызванный оживлением рабочего движения, так сильно подорвал позиции символизма и дела символистских издательств (журналы закрылись еще раньше — в 1907 и 1909 годах). Борьба рабочих, как это не покажется странным, спасла многих деятелей искусства от творческой смерти; помогла им выбраться из затхлых «чертогов» декаденства на широкие просторы жизни.

Выступая в 1923 году на собрании в Академии художественных наук, глава московских символистов В. Я. Брюсов, имел все основания заявить:

«Символизм благополучно умер и не существует. Умер от естественной дряхлости» *.

Да, умер. Умер потому, что полностью изжил себя. И все же нам пришлось основательно поработать над тем, чтобы его похоронить и полностью преодолеть в советском искусстве остатки влияния не только символизма, но и других декадентских дореволюционных течений.

V

Девяностые и девятисотые годы были для изобразительного искусства временем тяжелых, мучительных исканий — плодотворных находок и больших потерь, нового подъема и одновременно значительного упадка.

В эти десятилетия живопись переживала совершенно бесспорный кризис, который, как это не покажется парадоксальным, я назвал бы *кризисом роста,* а если выражаться еще точнее — *рождения* принципиально новой живописи, отразившей выход на историческую сцену России новой *социальной* силы, рабочего класса, написавшего на своем знамени лозунг будущего — социализм. Это новое и единственно великое движение в предреволюционной русской живописи

---

* А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 1. М., 1963, стр. 440.

конца XIX и начала XX века, как и следовало ожидать, *зародилось* в недрах старого передвижничества. Репин, Ярошенко, С. Коровин, Л. Попов, Савицкий, Архипов, С. Иванов, Касаткин — вот художники, которые положили первые камни в фундамент искусства социалистического реализма. Этим утверждением мы, разумеется, нисколько не хотим отрицать тех вкладов, которые внесли в наше отечественное искусство художники «Мира искусства» и «Союза русских художников». Эти вклады были, однако, далеко не одинаковы. Художники «Мира искусства», несмотря на их декадентские декларации, достигли известных успехов в области живописи и графики, в которой они создали целый ряд революционных произведений. И все же, несмотря на это, они не выводили живопись, по *ее содержанию,* за привычные границы *старого* общества, не указывали пути его преодоления и те силы, которые *исторически* призваны осуществить этот великий переворот.

Автор, мне кажется, несколько недооценивает значение передвижничества, особенно на последнем этапе его развития, то есть в предреволюционную эпоху. Он склонен рассматривать его как музейную реликвию. Да, дескать, старики в прошлом сделали большое дело. За это честь им и слава! А теперь? Смотрите, даже на вернисажах они выделяются своими помятыми, старомодными сюртуками. То ли дело Дягилев, руководитель «Мира искусства», организатор выставок этого общества,— орел! Чего стоит один его фрак, а как ловко он вскидывает монокль. Однако при всех недюжинных организаторских способностях Дягилева, он все же не заслуживает тех похвал, которыми его награждает автор. Дягилев стремился направить искусство не вперед, а назад: призывал художников искать не новое содержание, а более совершенную, более *изысканную* форму. И я, грешным делом, думаю, что он сбил с толку не одного талантливого художника, в частности, такого замечательного мастера, как Сомов. Я не могу согласиться с автором и в том, что он, Дягилев, умел подмечать таланты художников. Бакста, Бенуа, К. Коровина, Федоровского и многих других он не воспитал, а умело использовал, использовал так же ловко, как, скажем, умелый фабрикант талантливого инженера.

Новое, *социалистическое* изобразительное искусство зародилось и получило развитие в среде передвижничества далеко не случайно. Его рождение было подготовлено всем предшествующим развитием русской реалистической школы живописи, выражавшей революционные устремления народа.

Огромный вклад в отечественную живописную культуру внес «Союз русских художников», многое унаследовавший от передвижничества, особенно содержательность живописи и ее последовательный реализм. Выставки Союза разливались целым морем этюдов — свежих, ярких и великолепных по исполнению. На них появлялись и настоящие большие картины, большие не по размеру, а по содержанию, правдиво отражающие существенные стороны российской действительности, то новое, что прочно вошло в жизнь русского общества. На выставках «Союза русских художников» их было не так много, но они сыграли в развитии живописи глубоко положительную роль. К сожалению, художественная критика того времени, как правило, не обращала на них должного внимания, увлеченная погоней за эффектно исполненными этюдами.

Художественная критика того времени, увы, не была на высоте. Второго Стасова, как известно, она не выдвинула. А те художественные критики, которые обслуживали московскую либерально-буржуазную прессу, не могли, разумеется, вести борьбу за новое, только еще рождавшееся искусство социалистического реализма. Сложную задачу разработки проблем социалистического изобразительного искусства критики и искусствоведы решили только в советское время, а оно лежит за пределами рассматриваемых воспоминаний.

VI

Социалистическое изобразительное искусство рождалось в борьбе. Истоки его уходят в 90-е годы. Тогда против традиций русской реалистической школы живописи, которые с успехом развивали передвижники, выступила целая группа крупных художников, объединившихся в общество «Мир искусства».

Два течения: *демократическое,* связанное с прогрессивными кругами русского общества, и *буржуазно-эстетское,* ориентирующееся

на Запад, практически представляли, хотя и в разных формах, всю дореволюционную русскую живопись.

Если в конце XIX и в начале XX века художники этих двух основных направлений, несмотря на все различие в понимании задач, стоящих перед искусством, не допускали деформации действительности, то после поражения революции 1905 года, в эпоху реакции, начинают появляться первые серьезные признаки уклона в сторону формализма.

Говорят, что первая ласточка не делает весны, а вот выставка картин «Голубой розы», организованная московскими символистами, по сути дела явилась именно такой ласточкой: она положила начало бегству художников от окружающей действительности в какой-то особый, свой, немощный мир, который справедливо был назван «раскольничьим скитом», а его создатели «отшельниками», «хилыми и немощными старичками».

Пожалуй, Лобанов и прав, говоря, что художники «Голубой розы» «открыли в живописном искусстве «мелодии», созвучные времени, в которое оно создавалось».

Выставки «Голубой розы» и родственного ей «Венка», повторяю, были только началом художественной реакции, уходом мастеров живописи из жизни в «монастырь», «часовню», в «скит». Следующим шагом было своеобразное перенесение на русскую почву художественных экспериментов Сезанна и других мастеров французской живописи конца XIX века. Сделали это художники, объединившиеся под кричащей вывеской «Бубновый валет». Любопытно, что «бубнововалетцы» решили весьма своеобразно «развить» и «дополнить» «достижения» своих учителей. Они не только искажали, деформировали на своих полотнах реальные предметы, делая их подчас неузнаваемыми, но еще (видимо, для «большей реальности») стали наклеивать на них всякого рода вещи: обрывки газет, этикетки от спичечных коробок и т. д. А ведь в «Бубновом валете» было немало одаренных художников, которым эти ложные увлечения помешали создать что-либо значительное. Из этого мутного потока сумели выбраться только такие мощные таланты, как П. П. Кончаловский и И. И. Машков, да еще немногие.

«Бубновый валет» открыл целый, сравнительно большой период глубокого кризиса декадентской живописи, точнее — ее полного распада.

На выставках «Ослиного хвоста» и так называемых «лучистов» картины можно было перевешивать как угодно, даже вверх ногами, никто этого не замечал. Это уже был *тупик*.

Формализм лишний раз показал, что художник не может игнорировать действительность, произвольно искажать ее, не рискуя вывести себя за пределы живописи и искусства вообще.

* * *

В своих воспоминаниях Виктор Михайлович внимательно прослеживает развитие русской живописи и одновременно распад декадентского изобразительного искусства. Он ярко, талантливо рисует обстановку выставок, особенно вернисажи, которые являлись своеобразными торжественными встречами художников с сильными мира сего, то есть с денежными тузами, меценатами и просто любителями «себя показать и людей посмотреть». В этой части воспоминаний, как положим, и в других, читатель увидит, от кого в капиталистическом обществе зависело искусство и кому оно в известной своей части служило.

С некоторыми оценками автора можно спорить. Но нам важны не его оценки (да и большого значения они не имеют), а та огромная масса фактических данных, которые делают его книгу очень важным и ценным документом.

И. Гронский

ДНИ И ДЕЛА

*

В затишье лета

Июнь, июль и первые дни августа, по глубокому убеждению коренных москвичей, считались в году самыми глухими и малолюдными месяцами.

Шумная, оживленная в центре, в кольце бульваров; тихая и провинциальная за валами Камер-Коллежским, Сущевским, в Замоскворечье и Дорогомилове, старая столица пустела и притихала. Редели на улицах пешеходы. В тихую дрему погружались магазины, пассажи и торговые ряды. Замирали особняки и огромные квартиры центральных улиц. Только на Петровке, Тверской, Кузнецком мосту, Никольской, Театральной, Лубянской и Страстной площадях замечалось необычное оживление у поставленных посередине улиц раскаленных докрасна круглых чугунных печей.

В них плавились куски черного сызранского асфальта, начавшего вытеснять на улицах привычный булыжник. Новоявленный асфальт сметал не только булыжник улиц, но и широкие, отесанные каменные плиты тротуаров, вдоль которых высились глубоко вкопанные в землю массивные каменные тумбы.

Казалось, дремали сгорбившиеся извозчики — «ваньки», зорко следившие за проходящими редкими пешеходами. На Страстной, у «Метрополя» и около «Московской гостиницы» живыми монумен-

тами восседали на ко̀злах важные и величественные лихачи, невозмутимо ждавшие клиентов.

Щегольские, на дутых шинах, пролетки лихачей были запряжены холеными на вид конями, уже состарившимися, но когда-то призовыми, законно оспаривавшими первенство в состязаниях на Ходынском поле.

С окраин, от привокзальных площадей, тянулись, поднимая клубы пыли, страшенного вида ломовые извозчики, развозившие товары в магазины и торговые учреждения центра.

На перекрестках улиц маячили фигуры городовых.

В открытых, ждущих покупателей, больших магазинах, от спущенных на окна полосатых полотняных, называвшихся «маркизами», навесов было темновато.

Некоторое оживление наблюдалось лишь после четырех-пяти часов вечера, когда закрывались конторы и учреждения. Служащие, жившие на дачах, превращались в «мучеников долга», в «дачных мужей», являвшихся находкой для юмористов.

Выносливые и покорные, отбыв служебные часы, торопливо выполняли они поручения своих семейств, пользовавшихся благами природы Петровского парка, Сокольников, Останкина, Кунцева, Пушкина и других недалеких пригородных дачных мест.

В летние дни свойственная столице деловитость наблюдалась только на Ильинке и в прилегавших к ней переулках с купеческими конторами в Городских и Верхних торговых рядах.

В них бурлила не особенно заметная, но внутренне очень напряженная жизнь. Здесь осуществлялась деятельная и напряженная подготовка к проходившей в августе месяце Нижегородской ярмарке.

Фабричные гиганты Иванова-Вознесенска, Ярославля, Костромы и других центров шерстяного и хлопчатобумажного производства, промышленные фирмы капиталистов Морозовых, Рябушинских, Прохоровых, Носовых, московские конторы уральских и донецких предприятий поспешно и деятельно готовили к смотру свои изделия. Отправку всех этих товаров на ярмарку осуществляли московские конторы, расположенные в улочках и переулках Ильинки.

На воротах и подъездах домов зеленели объявления о свободных квартирах. Хозяйки квартир извещали красными плакатиками о сдающихся у них комнатах. Уныло смотрели на запылившиеся окна с бляхами на груди дворники. Они хорошо знали, что жизнь для них начнется только после возвращения москвичей с дач и по возобновлении студенческих занятий в университете и в других высших учебных заведениях Москвы.

Даже всегда многолюдный, шумливый, крикливый и пестрый от людей и товаров Охотный ряд затихал. Его хозяева и продавцы, с большим, чем обычно, рвением вглядывались в сильно уменьшавшиеся ряды покупателей, усиленно предлагая мясное, птичье, продуктовое и прочее рассчитанное на потребление и утоление человеческих аппетитов охотнорядское товарное изобилие.

В ранние утренние часы, очень ненадолго, это затишье нарушалось стекавшимися в Охотный ряд закупщиками от ресторанов и хозяйками со всей Москвы.

«Дачные мужья», плохо осведомленные в торговых тайнах охотнорядцев, по бумажкам, заботливо всунутым женами в боковые карманы пиджаков, торопливо и рассеянно набирали нужные продукты, умоляя об одном:

— Заверните только получше, чтобы доро́гой (конке или дилижансе) не растерять покупки.

Летнее опустение особенно чувствовалось в московских театрах, в редакциях газет и журналов, в университетских, институтских, научных и художественных учреждениях.

Большой, Малый, Художественный, Новый и театр Корша закрывались. Большинство известных артистов до осени покидало столицу.

Обеспеченная часть артистической Москвы рассеивалась по собственным дачам в Петровском парке, Сокольниках и в небольших подмосковных усадьбах.

Второго и третьего ранга артисты во время летнего перерыва гастролировали в общественных садах Москвы: «Эрмитаже», «Аквариуме», на Сокольническом кругу и в подмосковных театрах Пушкина, Малаховки, Быкова.

Крупные театральные знаменитости, чьи имена не сходили со страниц газет, разбредались по разным местам, каждый по своим пристрастиям и вкусам.

Константин Сергеевич Станиславский, особенно популярный в это время среди передовой Москвы, по закрытии театра уезжал сначала в свою усадебку Любимовку под Пушкино, а позднее отдыхал в Кисловодске или во Франции на побережье Атлантики. Владимир Иванович Немирович-Данченко уезжал смотреть театральные новинки в широко известные центры Европы.

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова предпочитала отдыхать в летней сутолоке зарубежных городов.

Мужское ядро «художественников»: И. М. Москвин, В. В. Лужский, А. Р. Артем, А. Л. Вишневский, В. И. Качалов, как правило, отдыхали в Подмосковье. Здесь можно было бродить по залитым солнцем лужайкам, березовым рощицам и сидеть в тени прибрежных кустов с удочкой в руках, следя внимательно за движением поплавка.

Верный друг и земляк Вл. И. Немировича-Данченко, тоже один из неизменных любимцев Москвы, Александр Иванович Южин-Сумбатов, пожив в имении жены, отправлялся «проветриться» на побережье лазурного Средиземного моря.

По пути А. И. Южин-Сумбатов не забывал заглянуть в гостеприимно раскрытые двери всегда многолюдного, шумного и оживленного учреждения, в Монако, где нередко сталкивался с не забывавшим тоже монакских приманок Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко.

Мария Николаевна Ермолова, нежно любившая с детских лет подмосковное местечко Владыкино и летом в нем жившая, иногда уезжала на короткое время в Ялту подышать свежим морским воздухом.

Руководитель частного драматического театра на Театральной площади К. Н. Незлобин колесил по провинциальным городам, выискивая для себя новые, неведомые таланты, а его актеры разъезжались по курортам или гастролировали в городах Поволжья и Сибири.

Федор Иванович Шаляпин и Леонид Витальевич Собинов, неизменные баловни московской публики и печати, отдыхали по-особому.

У Шаляпина к летнему перерыву в работе всегда «висели на шее» до самого закрытия сезона контракты с дирекцией государственных театров, на спектакли и выступления. Это не мешало ему обременять себя новыми договорами с С. П. Дягилевым, с антрепренерами Парижа, Лондона, Рима, Милана, Берлина и даже Нью-Йорка и Вашингтона.

У Леонида Витальевича Собинова договоров было хотя и меньше, но и его летний перерыв до отказа заполнялся гастрольными выступлениями в Петербурге, на Кавказских Минеральных Водах и за границей.

Основные театры Москвы в это время бывали «на замке», и двери в них открывались только для проветривания в дневные часы. Они напоминали, что жизнь в театрах не прекратилась и забурлит опять с конца августа, когда ярко освещенные зрительные залы заполнятся оживленной, жаждущей зрелища толпой.

Обезлюдивали в это время редакции московских журналов и, в особенности, крупных московских газет.

Руководящий редакционный состав и влиятельные сотрудники, поскольку политическая жизнь и России и за границей в эти месяцы обыкновенно замирала, уезжали отдыхать, большей частью, за рубеж. Их деловые связи с редакциями в летний период ограничивались в большинстве случаев корреспонденциями из чужих стран.

Рядовые сотрудники, особенно молодежь, учитывая летнее опустение, старались «выгонять» лишние пятаки за строчку придумыванием всяческой информации для каждодневного заполнения ненасытных газетных полос, настойчиво требовавших «печатной пищи».

Даже всегда предоставлявшие большие возможности для информации театральные отделы газет сжимались в эти месяцы донельзя. Обычно распространенные в газетной практике беседы с видными деятелями театра исчезали с газетных полос.

Летний выпуск ввиду отсутствия будоражащих читательское внимание сенсационных известий превращался в трудное, требовавшее большой изобретательности дело, а порой в тематическую эквилибристику.

Дежурные редакторы к моменту окончания верстки полос хватались за голову.

— Хотя бы большой пожар или крупное ограбление, если уж нет никаких землетрясений или огненной лавы Везувия или Этны!

Заметно бросалось в глаза уменьшение сотрудников в респектабельных, чинных «Русских ведомостях», руководящая «головка» которых, связанная с либеральной профессурой Московского университета, неукоснительно пользовалась трехмесячным академическим перерывом в работе.

На заграницу менял Москву величественный, подчеркнуто-спокойного «профессорского стиля», хотя и не читавший лекций, фактический хозяин газеты Василий Михайлович Соболевский. Жена его, известная в столице филантропка В. А. Морозова, снабжала газету денежными средствами.

Охочая до житейских курьезов Москва долго смаковала историю о забытой В. М. Соболевским второпях перед отъездом за границу зажженной электрической лампочке.

За Соболевским ухаживала верная, старая служанка. Не зная, как обращаться с недавно проведенным электричеством, она оставила гореть угольную лампочку в течение двух месяцев, пока хозяин не возвратился в Москву.

— Теперь она у меня культурная,— замечал В. М. Соболевский, — постоянно гасит, не успею я уйти из комнаты!

Заметно пустел и двухэтажный небольшой домик редакции «Русских ведомостей» в Чернышевском переулке.

Ведущие сотрудники газеты А. С. Постников, Д. Н. Анучин, А. И. Чупров уезжали отдыхать, и ведение газеты поручалось Илье Николаевичу Игнатову, давнишнему испытанному сотруднику, в обычное время ведавшему каким-то отделом.

Редакция «Русского слова» сначала ютилась на Петровке, про-

тив Столешникова переулка, потом в одноэтажном небольшом домике на Страстной площади на том месте, где высится теперь громада «Известий».

Позднее она разместилась в комфортабельных апартаментах сытинского особняка в стиле «модерн» на Тверской улице, против Английского клуба.

Полудержавный властелин газеты, создатель ее фантастической по тому времени популярности, фактический хозяин и редактор Влас Михайлович Дорошевич обычно покидал Москву с наступлением первых летних дней.

Большой, грузный, как бы тяготившийся своей фигурой, медлительный в движениях, внимательно взглядывавшийся через пенсне в собеседников, он словно был недоволен беспримерной известностью и признанием. Блестящий фельетонист, талантливый и остроумный человек, Дорошевич наводил необъяснимый страх на всю редакцию «Русского слова».

Эту братию возглавлял официально числившийся редактором зять И. Д. Сытина — Федор Иванович Благов, внешним признаком положения которого в газете являлся богато обставленный кабинет.

Дорошевича побаивался и остерегался даже излишне осторожный, себе на уме, умевший всегда сэкономить рубль на копейке, денежный хозяин газеты, смекалистый, но тихий на вид, проницательно вглядывавшийся хитроватыми глазками в собеседника Иван Дмитриевич Сытин. Пришел он в Москву мальчиком, буквально без копейки, а благодаря большой любви к книге, понимания жизни, сметке и оборотистости быстро стал одним из известнейших издателей столицы.

И только в летнее тихое время чаще чем обычно отваживался Иван Дмитриевич спускаться с верхнего этажа здания, где жил, в редакцию.

Зимой он заходить в редакцию не особенно любил, избегая и остерегаясь встреч с редакционной «грозой», как называл он Дорошевича.

Из постоянного редакционного состава газеты «грозы» не боялись, кажется, только двое. Первый — заведующий петербургским

отделением изобретательный, блестящий газетный информатор А. В. Руманов, кичившийся своими связями с «верхами». Он имел возможность звонить по телефону любому министру и сановнику. И второй — буйный москвич, «стихия в куртке» — Владимир Алексеевич Гиляровский, о котором в минуту добродушия Дорошевич говорил:

— Всегда остерегаюсь Гиляя! Хотя я и не серебряный полтинник и не печная кочерга, но Гиляй, рассердившись и вспылив, и меня сможет согнуть пополам или завязать узлом.

Пустела редакция популярных среди интеллигентных читателей-разночинцев «Новостей дня». Главное внимание в этой газете обычно сосредоточивалось на театральном отделе, хронике бегов и скачек, мелочах московского быта и отчасти на событиях московской литературной жизни.

Редактор-издатель газеты А. Я. Липскеров увлекался конным спортом и имел своих спортивных лошадей. Обыкновенно он покидал Москву на лето по закрытии сезона на ипподроме. Его примеру следовал и брат, ведавший хозяйственной стороной газеты,— И. Я. Липскеров, и постоянные сотрудники во главе с очень милым, чутким, обаятельным в обращении, Николаем Ефимовичем Эфросом, литературной душой «Новостей дня».

Безлюдно было в другой читаемой главным образом деловыми кругами Замоскворечья и за чертой Садовых, когда-то распространенной газете — «Московском листке».

Основатель, а в первые годы и редактор ее, Николай Иванович Пастухов, нажив к началу века солидное состояние, уже начал отходить от издательских дел.

Большую часть времени он проводил у себя наверху, в квартире над редакционным помещением в Ваганьковском переулке. Только изредка Пастухов выезжал «половить рыбку» в Пушкино или отдыхал на своей даче в Ялте.

Ведение газеты после скоропостижной, сразившей его смерти сына он поручил преданному, безотказному и верному ее «стражу», Федору Константиновичу Иванову, невысокому, суровому на вид, но бесконечно добродушному работяге.

Иванов сиднем сидел и зимой и летом за редакторским столом. Он делал все от начала и до конца. Писал передовицы, переделывал статьи и заметки, не разгибая спины, завершая многотрудную, каждодневную редакторскую работу, внимательным просмотром изготовленных матриц.

По привычке Федор Константинович после выпуска газеты, частенько ездил «отдохнуть» к «Яру» или в «Стрельну» и с первым солнышком возвращался в редакцию.

Присяжные фельетонисты и верные сотрудники газеты И. И. Мясницкий (Барышев.— *В. Л.*), А. М. Пазухин и Е. Н. Опочинин в это время оседали на дачах и присылали материал с кем-нибудь из домашних.

В либерально-буржуазном «Утре России» ее «редакционные нервы» — Аркадий Павлович Алексеевский и Савелий Семенович Раецкий — незаметно «удирали» отдохнуть на юг. «Удирание» они оправдывали тем, что «по летам событий не бывает, все думают не о политике, а о курортах», и редактирование спокойно поручали «аппарату».

Непостижимым образом немногие оставшиеся сотрудники ежедневно более или менее удачно «выкручивались» из трудного положения, составляли четыре, а по праздникам шесть — восемь газетных полос, рассчитанных на среднего читателя, который проглатывал их как рюмку водки перед обедом.

Аппарат старого «толстого» московского журнала «Русская мысль» был очень невелик.

Финансировавший «Русскую мысль» Вукол Михайлович Лавров «просадил» на журнал больше миллиона рублей, доставшихся ему от отца — елецкого торговца овсом и хлебом.

В. М. Лавров и В. А. Гольцев, фактические редакторы журнала, на лето переселялись под Москву. Вблизи станции Шелковки по Брестской дороге, на небольшом пригорочке, именовавшемся Малеевкой, у них были кусочки земли, где они построили дачки.

В первые годы XX века В. М. Лавров жил в Малеевке почти круглый год, лишенный возможности иметь квартиру в Москве и гостеприимно принимать друзей, как это он делал в прошлом веке.

Семья растила яблоки и клубнику. «Сам» ходил по утрам за грибами, а по вечерам, вернее ночам, занимался переводами из Ожешко и Сенкевича, творчество которых хорошо знал и очень любил.

В. А. Гольцев, погруженный в московский каждодневный литературный быт и плотно в него вросший, не любил и не желал передоверять редактирование журнала в чужие руки и сам читал все «от корки до корки». Только на несколько дней, забрав рукописи, уезжал он к семье в Малеевку. По вечерам обычно засиживался у хлебосольного В. М. Лаврова за стаканом доброго красного столового вина. Вспоминали минувшие времена литературной Москвы, ее дела и людей, из которых многие — А. П. Чехов, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Вас. И. Немирович-Данченко, Г. И. Успенский — неизменно приезжали в Малеевку на именины хозяина.

Отдых в Малеевке, позднее прозванный Гиляевкой, по названию ее почтового отделения, по субботам и воскресеньям делил с Лавровым и Гольцевым имевший около них свой кусочек земли В. А. Гиляровский.

Этот неугомонный человек даже в летнее время ухитрялся находить интересный репортаж в опустелой и притихшей Москве. Он выбирался к жившей на даче семье только на эти дни. В понедельник с ранним поездом, в котором вместе с ним обычно ехали отдыхавшие в этих местах А. А. Мануйлов и С. С. Голоушев, возвращался на квартиру в Столешников переулок.

Здесь он погружался в привычную, необходимую для него, как воздух, напряженную газетную работу.

Очень часто Гиляровский прерывал свою работу и посещение Малеевки внезапным отъездом из Москвы. Неожиданно не только для семьи и друзей, но и самого себя, он срывался с места и уезжал в купе скорого или курьерского поезда, оказываясь «на минутку» на Кубани, Украине, Петербурге, Сербии, Болгарии. Так же скоропалительно и неожиданно возвращался обратно, быстро входил в привычную московскую суету и сутолоку, а на субботу и воскресенье приезжал, как ни в чем не бывало, в Гиляевку.

Для большинства художников летнее московское время являлось не затишьем и отдыхом, а периодом напряженной работы,

Они разбредались, кто куда мог. Писали натурные этюды среди полей, лесов, на берегах тихих речек.

Часть художников жила в квартирах при Училище живописи на Мясницкой, некоторые имели мастерские в бросавшемся в глаза своей архитектурой доме, построенном по проекту художника С. В. Малютина почти на берегу Москвы-реки, около храма Спасителя, другие по разным уголкам столицы.

Лето для художников было временем напряженного труда по собиранию материалов, которыми они широко пользовались в течение всего года. Это время они называли «поездками на этюды», без чего многие из них не могли плодотворно работать. Началом обычно считался отъезд живописцев, связанных с преподавательской работой в Училище живописи.

Одними из первых отправлялись на этюды А. Е. Архипов, Л. О. Пастернак, С. В. Иванов.

А. Е. Архипов, забежав перед отъездом попрощаться с близкими друзьями, уезжал на Север или чаще всего в родную Рязанскую губернию, в деревню Усолье. В Усолье он увлеченно писал местных баб и девок, для которых привозил с собой заботливо собранные и составленные наряды из цветастых ярких юбок, душегреек, кокошников, ожерелий, бус.

«Русскую женщину надо обязательно одевать так, чтобы при виде ее всякого мужчину в жар и холод бросало! Недаром русский человек красный цвет любит, не напрасно к нему неудержимо, против воли, тянется! Много раз я наблюдал, как при первом взгляде на разноцветные привезенные одеяния самая неказистая деревенская молодка маковым цветом расцветает. Откроешь перед ней сундук с нарядами — загорится, выберет, что к лицу и, немного пожеманясь, наденет, посмотрит в зеркальце, заулыбается и диву даешься — откуда у ней столько прелести появится»,— увлеченно рассказывал, воротясь из летних поездок, обычно скупой на слова, застенчивый художник.

— Это ведь Россия: крепкая, добротная, веселая, залихватская и никого и ничего не боящаяся, и себе на уме,— добавлял Архипов, неохотно показывая друзьям летние работы в своей неболь-

шой, под чердаком, холостяцкой квартире в доме во дворе Училища на Мясницкой.

Другие преподаватели Училища живописи, ваяния и зодчества — С. В. Малютин, А. С. Степанов особой торопливости к отъезду не проявляли, селясь обычно в подмосковных дачных местах, только Л. О. Пастернак старался «поскорее удрать» за границу, куда его увлекал немосковский ритм жизни.

Дольше других задерживался преподававший в Училище живописи, но тесно связанный с работой декоратора в Большом театре Константин Алексеевич Коровин.

В промежутках между окончанием занятий в Училище живописи и завершением сезона в Большом театре Коровин «отрывался», как он говорил, на рыбную ловлю под Москву — иногда к себе, иногда к Ф. И. Шаляпину, жившему где-то по Савеловской железной дороге.

— Федя (Шаляпин. — *В. Л.*) мне постоянно напоминал, чтобы я зорче следил за переливчатыми огнями костра, зажженного на берегу, где мы ловили рыбу. «Лучше, Костя,— говорил Ф. И. Шаляпин,— пожалуй, в мире никакой картины не придумаешь. В дыму от костра черт-те что чудится! Часто в костровом огне и искрах я и Мефистофеля наблюдал с его страшенными ужимками и дьявольскими глазищами и Бабу-Ягу на помеле видал!»

После закрытия сезона К. А. Коровин частенько уезжал в Париж. Его неудержимо манили к себе сверкающие тысячами огней парижские бульвары.

Особенно притягательны они были для него поздними вечерами и ночами! И утром, на улицах, народу мало, везде неубранный мусор, пустые столики кафе, и надо всем этим ни с чем не сравнимый, перламутровый, парижский отблеск, необыкновенный парижский колорит, который никакой краской не передашь и только трепещешь перед ним.

Из Парижа Коровин нередко уезжал «проветриться» в Биарриц, расположенный на берегу Средиземного моря.

В. А. Серов, отказавшись от преподавательской работы в Училище живописи, на лето покидал свою квартиру около Румянцев-

ского музея и уезжал отдыхать за границу. Если художника не связывали договорные обязательства с Дягилевым, требовавшим его присутствия в Париже, то он проводил время в Лондоне, Брюсселе или Биаррице, где любил встречаться с его летними завсегдатаями: художником-коллекционером И. С. Остроуховым и Л. О. Бакстом.

В. Д. Поленов, замкнуто живший по зимам в одном из переулков близ Кудринской площади, на лето обязательно покидал Москву и как «заправский помещик» проводил время в местечке Бехово под Тарусой, на живописных поэтических берегах тихой Оки.

Виктор Михайлович Васнецов сиднем сидел с начала века в Третьем Троицком переулке, в созданной по его чертежам и планам бревенчатой хоромине. Он замкнуто и напряженно работал, зорко следя за явлениями в близком его сердцу искусстве.

В самый разгар летней жары Васнецов уединялся в свою усадебку «Новое Рябово» близ Яхромы по Савеловской дороге. В «Новом Рябове» он усидчиво доделывал, что не успевал закончить в зимние месяцы в мастерской. В часы отдыха бродил по окрестностям, славящимся изобилием грибов, и вспоминал незабвенные для него вятские непроходимые чащи и приветливые абрамцевские рощи.

Василий Иванович Суриков покидал привычный «Княжий Двор» для поездок в родной, вечно его привлекавший Красноярск.

Михаил Васильевич Нестеров, нежно любивший уфимский «медвежий» край, плотно осевши на Донской улице, отправлялся отдыхать после зимних трудов к себе на родину, на берега воспетой С. Т. Аксаковым реки Белой.

Подвижный, шумный, вечно чем-то занятый, заботливо следивший за костюмом, любимец меценатов, и постоянных и вновь нарождавшихся, Сергей Арсентьевич Виноградов проводил жаркие солнечные дни в старинных подмосковных усадьбах. В эти годы они меняли своих титулованных владельцев на московских фабричных богатеев. Но прежними были обстановка в комнатах, чудесные парковые ансамбли, заботливо охраняемые новыми хозяевами.

С большой охотой С. А. Виноградов проводил также время под уютным крылышком гостеприимной коровинской дачи в Гурзуфе.

В Гурзуфе у К. А. Коровина все было приспособлено для самых избалованных художнических вкусов и странностей. Гурзуф был по душе и С. А. Виноградову. Часто жил он там в одиночестве, поскольку хозяин дачи предпочитал проводить это время во Франции.

В перерывах между гастролями любил завернуть в Гурзуф Федор Иванович Шаляпин. К. А. Коровин порой рассказывал по возвращении из-за границы о триумфах своего прославленного друга. Любо-дорого было смотреть, как Шаляпин, шутя, подчинял себе сердца и души многочисленных слушателей. От его игры и пения, а больше, кажется, от славы буквально «шалели» и тщательно выбритые джентльмены с берегов Темзы, Сены и Тибра и загорелые владельцы чайных и кофейных плантаций Цейлона и Бразилии. Перед волжским богатырем падали ниц и самоуверенные, молящиеся только доллару жители Америки, и владетельные магнаты, почти короли маловедомых африканских земель! И все, что хотел, то из них делал: то плакать заставлял, то дико хохотать! Волжскому духу нашему, силушке нашей необъятной, сами того не понимая все эти разноликие и разнокожие люди поклонялись!

«Некоторые рабами моими после спектакля делались»,— говорил, по рассказам К. А. Коровина, Федор Иванович Шаляпин весело за ужином.

Обязательный участник выставок «Союза русских художников» и «Мира искусства», живописец, к работам которого внимательно присматривались со времен «Ученических выставок» коллекционеры, Константин Федорович Юон не спешил покидать столицу.

Москвич, любивший красоту архитектурных ансамблей старорусских городов, он обыкновенно уезжал из Москвы после закрытия пользовавшейся успехом у передовой молодежи своей студии на Арбате.

Художник обычно отправлялся не столько отдыхать, сколько работать с натуры в Сергиево-Троицкий посад, в Кинешму, Углич, Ростов, Нижний-Новгород.

В этих городах и городках Константин Федорович писал десятки этюдов, за которыми осенью и зимой «гонялись» собиратели искусства.

Только набравшись нужных впечатлений во время поездок, он короткое время проводил на родине жены, Клавдии Алексеевны, в подмосковной деревеньке Фирсановке. Здесь у него была очень удобная, на берегу реки, дачка с большой мастерской.

Вместе с друзьями и соратниками по искусству и выставкам покидал Москву пользовавшийся уже известностью пейзажист С. Ю. Жуковский.

Много времени и сил он отдавал охоте, бродил с ружьем по подмосковным лесам за утками, вальдшнепами и глухарями.

Иногда Жуковский менял скитания по Подмосковью на поездки на Север для охоты на медведей и волков.

Но и во время охотничьих поездок он писал этюды.

Летом, а иногда и ранней весной, Жуковский любил пожить и в великолепном старом поместье, где писал интерьеры, жадно раскупавшиеся любителями искусства, пейзажи, на которых пламенели первым осенним багрянцем рощи, тревожила весенняя нежность, мартовские рассветы, звездные ночи.

Баловни московских собирателей, влюбленные в красоту и поэзию родной природы, скромные, изо всех сил старавшиеся держаться как можно незаметнее, Э. Х. Аладжалов, П. И. Петровичев, А. С. Степанов и Л. В. Туржанский обыкновенно уезжали в излюбленные, хорошо им знакомые места на Волгу, Подмосковье, на Север, а последний — на Урал, под Екатеринбург.

— В уральском пейзаже есть все живописные оттенки, которые пленяют нас, художников. Надо только попристальней вглядываться в них и хорошенько запоминать,— замечал Л. В. Туржанский.

Мешковатый, словно не знающий куда девать себя, добродушнейший Петр Иванович Петровичев, покидая Москву, устраивался по-простецки в ближайших старых волжских городах. Часами, как зачарованный, вглядывался он в поразивший его кусок природы, в пламенеющий букет роз и с упоением писал.

Сидя где-нибудь у стен Ростова Великого, Ярославля или Углича, Петр Иванович умиленно восхищался, как русский человек руками сложил такие могучие стены кремлей и храмов.

Алексей Степанович Степанов, удивительнейший по мягкости человек, вырвавшись после окончания сезона в Большом театре, где он нередко помогал К. А. Коровину писать декорации, уезжал на отдых в Подмосковье. В тишине он ловил рыбу, писал этюды и наслаждался покоем.

По зимам Алексей Степанович обязательно навещал эти места, чтобы побродить с ружьем по заснеженному, словно заколдованному лесу, полюбоваться ни с чем не сравнимым его таинственным очарованием, нарушаемым только громкими ружейными выстрелами.

Сергей Васильевич Малютин рассказывал, возвратясь в город к началу занятий в Училище живописи, как он любит летним днем в солнечных лучах писать загорелые, обветренные лица крестьян, девок и баб.

Чаще всего свои летние досуги он проводил по Савеловской дороге. Зимой все время у него уходило на преподавание и на писание портретов. Он писал Нестерова, Брюсова, Гиляровского и других.

Летом, по его словам, все по-другому. Тут наблюдаешь в одиночку или в толпе простые русские лица, по-своему мудрые и запоминающиеся. Поглядишь на них, и захочется свободно пописать, не думая, как выйдет.

Сосредоточенный, больше похожий на профессора или с долгой практикой приват-доцента, чем на художника, медлительный в движениях и словах Аполлинарий Михайлович Васнецов не спешил после окончания академического года оставить Москву.

Он иногда задерживался, чтобы порыться в документах Архива иностранных дел, в библиотеке Румянцевского или Исторического музеев или у себя дома, в Фурманном переулке. Там, в маленькой комнатушке его квартиры хранились многие нужные ему исторические материалы.

Исподволь, не торопясь, подготовлялся он к отдыху. Лето Вас-

нецов проводил или под Москвой, или уезжал на Урал, Кавказ, южный берег Крыма, где писал для себя небольшие натурные этюды.

— Это для того, чтобы глаза отдохнули! — восклицал Аполлинарий Михайлович. За зиму, привыкнув к классной натуре в мастерской или к разглядыванию через лупу Сигизмундовского или Годуновского планов старой Москвы, глаза разучаются по-настоящему видеть окружающую красоту!

— Только природа, вода, зелень направляют их на надлежащий строй и лад, и рука от этого по-другому работает! Без природы нашему брату, художнику, шагу сделать нельзя. Если месяца два в году на нее, матушку, по-настоящему не поглядишь, то и писать нам, живописцам, картины не следует!

Игорь Эммануилович Грабарь упорно занимался малознакомыми русской передовой интеллигенции вопросами истории родного искусства.

— Я иногда ощущаю себя погруженным в бурлящие стихии неведомого океана искусства и красоты,— сказал он однажды, делясь впечатлениями о своей поездке на Север, в глухие уезды, кажется, Олонецкой губернии.— Сколько драгоценнейших россыпей, изумительнейших произведений русских самородков таятся незнаемыми в неведомых заводях русской жизни, по разным уголкам страны в заброшенных усадьбах, в пропыленных ризницах, на колокольнях, в сундуках, в избах! Не только художникам это собирать и брать на учет надо, а любоваться, восхищаться ими должны все, кто любит свою Родину, свой народ, свое искусство! Все мы преступники и перед самими собой и перед страной, что до сих пор не занялись пристальным изучением родных художественных богатств! Сейчас надо не картины писать, а ездить и ездить и смотреть в оба!

Летние дни и недели Грабарь отдавал таким поездкам, или, как он любил их называть, экспедициям. Результаты таких экспедиций уже тогда начал он публиковать в журналах, а позднее, собранные и обработанные, они явились основой затеянной им солидной, многотомной «Истории русского искусства».

Эта «История русского искусства», несмотря на свою незавершенность из-за войны 1914 года, до сих пор является незаменимым пособием для каждого интересующегося русской художественной культурой.

Ни многочисленные, часто в очень трудных условиях, поездки по заброшенным уголкам страны, ни подготовка к составлению «Истории русского искусства» не мешали все же Грабарю выкраивать иногда время для писания пейзажей. В них Игорь Эммануилович, как немногие из русских пейзажистов, его современников, с поразительной силой передавал поэзию завороженного прихотливыми пушистыми узорами инея заснеженного леса.

Немногие, как он, умели с таким обаянием написать мартовский снег и весеннюю лазурь, нежные, трепетные, тронутые холодком осинки, первый багрянец рябинок и первую торжествующую зелень березы.

— Игорь Грабарь теперь не столько, пожалуй, художник, не импрессионист, не реалист, а счастливый открыватель неведомых кладов русской красоты,— говаривал о нем И. С. Остроухов.

Этот громоздкий, казавшийся порой очень раздражительным, а порой флегматичным, художник, коллекционер, промышленник всегда относился к Грабарю с некоторой осторожностью, хотя в большинстве случаев не уставал одобрять многие начинания стремительного и делового молодого живописца.

Остроухов был сверх меры занятым человеком. Он энергично работал как один из директоров крупного торгового предприятия, пайщиком которого являлся. Одновременно отдавал много времени, сил и знаний заботам о нуждах Третьяковской галереи. Там он был по существу «душеприказчиком».

В то же время Остроухов ревностно создавал собственную художественную галерею в Трубниковском переулке и являлся авторитетным консультантом по определению авторства картин, создатели которых были неизвестны.

Время для отдыха «подгонял» или, как говорил, «выкраивал», ближе к осени, предпочитая для этого заграничные курорты, из которых он особенно любил Биарриц.

— Люблю там следить, как сердится могучими, но всегда ласковыми волнами такое синее море! Часами могу восхищаться морскими космачами, набегающими на берег! В этом мой отдых! В такие часы я забываю все на свете: и Москву, и дела, и самого себя!

На обратном пути Остроухов обязательно старался провести денек-другой в Париже, заглянуть в Лувр, к «маршанам», на выставки, где часто встречался с москвичами А. В. Морозовым, С. И. Щукиным, С. П. Рябушинским, В. О. Гиршманом.

Все хотели обязательно свою коллекцию какой-нибудь парижской новинкой пополнить и этим московских собирателей удивить!..

— Без природы,— говорили художники,— мы можем преждевременно ослепнуть, потерять «нюх». Природа, живая, непосредственная, переполненная кислородом, нужна, как воздух!

Это разделялось, считалось необходимейшим условием жизни и деятельности каждого.

Но и в дни июня, июля, начала августа, когда летнее затишье властвовало над Москвой, ее актерская, писательская и художническая часть ни на минуту не забывала, что в конце сентября для каждого из них наступит «сезон», начнется новый, ответственный, напряженный период работы.

Неизменным в Москве оставалось только число служащих в магазинах Кузнецкого моста, Петровки, Тверской и пассажей, торговых рядов на Красной площади и Ильинке и в оптовых складах, которым не полагался длительный летний отдых, кроме кратковременных воскресных дней.

Москва, пустела, затихала, но пульс ее творческой жизни не прекращался.

Кануны

Последние августовские дни в Москве после июльской жары, духоты и пыли часто бывали удивительными. Они очаровывали тишиной, лучезарной золотистостью, прозрачным, тронутым ночной

свежестью воздухом и ласковыми теплыми вечерами. В них одновременно ощущались и не торопящееся еще уходить лето, и уже первые приметы близящейся осени. На центральных улицах и площадях еще жарко пылали раскаленные круглые печи, плавящие куски асфальта, заполнявшие воздух прозрачно-удушливым дымом, а на тротуарах под ногами начинали мельтешить в глазах желтые листья тополей и лип.

В ряды извозчичьих пролеток, собственных выездов и ломовиков начинали вкрапливаться медленно ползущие возы с мебелью и домашними пожитками. Это возвращались с дач те заботливые москвичи, которые хотели подыскать для себя квартиру поудобнее, подешевле и потеплее.

В густеющих с каждым днем рядах пешеходов заметнее становились синие, с золочеными пуговицами студенческие тужурки и фуражки, серая и темно-зеленая форма гимназисток и институток с ярко-белыми, накрахмаленными воротничками и разной ширины цветными лентами в волосах.

В привычной уличной московской толпе становилась приметной молодежь с Волги, Украины, Кавказа и Сибири. Она с жадным любопытством и интересом вглядывалась в незнакомый и манящий огромный город.

Начинали прихорашиваться витрины больших модных магазинов на Тверской, Петровке, Кузнецком мосту, в пассажах и гостиных дворах.

Снова оживленно было у ларьков Охотного ряда. Осенним дразнящим ароматом, благоуханием яблок и других фруктов наполнялись помещения и склады на Болотной площади...

В дни ранней осени чувствовалось приближение художественного сезона. Начало его определялось половиной сентября, а окончание половиной мая, совпадая с академическим годом.

«Сезон» включал в себя десятки событий и явлений из разных областей культурной жизни столицы. Новые театральные постановки и новые концертные программы со специально приглашаемыми для них дирижерами, вернисажи больших и малых выставок. К началу его приурочивались интересные номера толстых

журналов, печатались новые произведения входивших в известность авторов.

Для этого времени придумывались лекции и доклады на животрепещущие темы. Необходимым спутником «сезона» были также новые моды на костюмы, шляпы и обувь.

Многие из увлекавшихся театром особенно напряженно ждали и интересовались всем, что задумывалось, намечалось и, частично, начинало оформляться в окруженных загадочностью стенах скромного трехэтажного дома в Камергерском переулке.

Позднее с неменьшим азартом следили москвичи за тем, что затевалось новой «звездой» режиссуры — пламенным А. Я. Таировым, перенесшим театр с Никитской улицы в барский особняк на Тверском бульваре.

Многие досконально знали, что творилось за дверьми Большого и Малого театров. Хотелось знать, что идет у К. Н. Незлобина на Театральной площади и у В. П. Суходольского в Каретном ряду.

Вновь принятые студенты деловито ходили по коридорам Университета и Высших женских курсов, где еще не начинались лекции.

Веселые стайки молодых людей оживляли пустынные аллеи Девичьего поля и Александровского сада. Мужские студенческие встречи, беседы и споры частенько осуществлялись за «парой пива» в трактирчиках Бронных и на бульварах: Тверском, Никитском, Арбатском.

Новое пополнение Москвы буйно и шумно переживало свою независимость, горячо и увлеченно обсуждало всякие вопросы науки. искусства, политики, живо интересовалось публичными лекциями в большой аудитории Политехнического музея.

С нескрываемым нетерпением ожидали собрания по вторникам в Литературно-художественном кружке, умевшем удачно находить интересные темы рефератов, щеголять популярными докладчиками.

Каждый художественный сезон Москвы вносил что-то новое, чем-то новым заинтересовывал и придавал жизни города особую интригующую привлекательность.

За событиями начала сезона следили в других крупных городах — Саратове, Нижнем-Новгороде, Киеве, Одессе, Перми, Тиф-

лисе, Ереване, Екатеринославле, Новочеркасске, Харькове, не исключая даже в некоторых случаях и сам Петербург.

Глашатаями, трибунами и по сути организаторами каждого московского художественного сезона в основном были тогдашние дневные и вечерние газеты.

Каждая газета с присущим только ей «смаком» останавливала внимание читателей на отдельных сторонах предстоящего сезона, подчеркивала характерные его особенности.

Ежедневные сообщения «подогревали» интерес к предстоящим премьерам и вернисажам. Они создавали особую «температуру» сезона, будоража будущего зрителя заманчивыми фактами.

Это была хорошо организованная реклама. Печатавшиеся беседы, слухи и предположения подбирались продуманно, с учетом «своего» читателя. И это, безусловно, сильно действовало.

На днях возвращается из-за границы Ф. И. Шаляпин, а с Кавказа — Л. В. Собинов.

Приехал с побережья Атлантического океана К. С. Станиславский, где он отдыхал вместе с С. В. Рахманиновым.

Остается еще на неделю у себя в имении Вл. И. Немирович-Данченко.

Усиленно работают над новыми ролями Мария Николаевна Ермолова, Александра Александровна Яблочкина, Елена Константиновна Лешковская, Евдокия Дмитриевна Турчанинова.

Заканчивает гастроли в Ялте Е. В. Гельцер, возвращается с Кавказа А. Н. Балашова, приезжает из Парижа Вера Алексеевна Коралли.

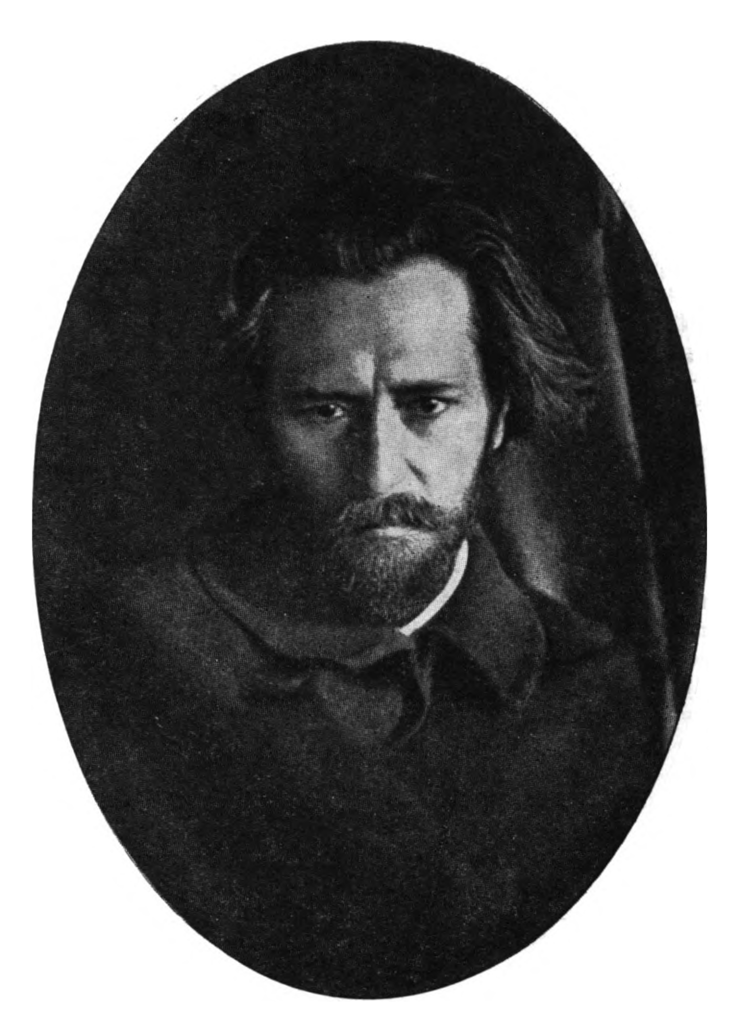
Федор Адамович Корш пополнил труппу своего театра новыми талантливыми артистами из провинции.

Режиссер К. А. Марджанов привез для «Сорочинской ярмарки» в «Свободный театр» четыре пары волов с Украины.

Подобные этим сведения переполняли каждый год разделы театральной хроники московских газет.

Не менее эффектна была и литературная хроника.

Московское издательство выпускает тома новых рассказов Александра Куприна и Ивана Бунина. Новый роман Дмитрия Мереж-



Л. Андреев. Фото.

ковского, сонеты Валерия Брюсова и рассказ Леонида Андреева будут напечатаны в ближайших книжках «Русской мысли».

На днях выходит новая повесть М. П. Арцыбашева.

Эти вороха сведений сопровождались различнейшими комментариями, рассуждениями, беседами с авторами и редакторами. Для них придумывались броские заголовки.

Такая информация заполняла газетные полосы и свято соблюдавших свою профессорскую солидность «Русских ведомостей» и бросавшего без разбора тысячи рублей на рекламу «Русского слова». Не гнушались «жизни искусства» и другие газеты.

Леонид Николаевич Андреев приехал в Москву и привез новую пьесу,— сообщалось в «Раннем утре». «Вечерние известия», подчеркивая это известие, уже добавляли, что Л. Н. Андреев будет на днях читать привезенную пьесу артистам Художественного театра.

Через несколько дней в газетах появлялось интервью с руководителями театра.

К. С. Станиславский, уточняя название андреевской пьесы — «Жизнь человека»,— делился своими планами постановки и отмечал, что, по желанию автора, театр постарается так распределить роли, чтобы каждый изображаемый человек явился носителем определенной, присущей ему черты характера.

Мы живем в век символических образов и понятий, и поэтому театр, учитывая дух времени, должен стараться наиболее полно раскрыть это на сцене,— сообщало «Утро России», печатая беседу с Вл. И. Немировичем-Данченко.

Огромное количество сообщений печаталось в газетах в связи с постановкой в Камергерском переулке «Горя от ума».

Малый театр блестяще показывает людей грибоедовской эпохи, а мы — художественники — должны показать ее жизненный уклад,— сообщало «Русское слово», публикуя беседу с одним из ведущих актеров театра.

Более чем часто в газетах появлялись заметки, беседы с режиссерами и исполнителями главных ролей: К. С. Станиславским, В. И. Качаловым, М. Н. Германовой, М. П. Лилиной.



К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Фото,

Печатались статьи литературоведов и писателей П. Н. Сакулина, Ю. И. Айхенвальда, Д. С. Мережковского, А. Белого, А. Г. Горнфельда, Вячеслава Иванова о пьесах, истолковывались отдельные роли и говорилось о многом другом, связанном с намечаемым к постановке произведением.

Огромная масса газетной и журнальной информации обрушивалась на читателей в связи с постановкой Художественным театром «Гамлета», гамсуновских пьес.

Целые газетотеки составлялись из статей, напечатанных по поводу ибсеновских постановок: «Пер Гюнта» в Художественном и «Борьбы за престол» в Малом.

«Малому театру достаточно Островского! На закуску можно добавить косоротовскую пьесу, и нечего «дому Щепкина» браться за скандинавскую драматургию»,— утверждала одна из московских газет.

А как тончайший психолог на сцене Александр Павлович Ленский сыграл ибсеновского кардинала! Одна его реплика: «Пусть звонят колокола» достойна вершин ермоловского вдохновенного взлета,— возражала другая газета.

Все это обсуждалось, комментировалось, обо всем шли нескончаемые споры и разговоры на страницах газет и еженедельных журналов с привлечением иногда крупнейших специалистов и знатоков театра и литературы.

Каждая новая постановка театра Константина Незлобина сопровождалась десятками мнений, соображений, предположений и оценок.

Одинаковое внимание оказывалось и пьесам и занятым в них актерам. Игра виднейших незлобинских актеров Е. Н. Рощиной-Инсаровой, Н. Н. Волоховой, Н. И. Рутковской, В. И. Лихачева, И. И. Гедике, Д. Я. Грузинского обсуждалась на разные лады, с высказываниями и соображениями каждого.

Необыкновенное внимание печати и публики привлекал «Свободный театр» Суходольского.

Режиссерские, граничащие часто с фантастикой, затеи его руководителя К. А. Марджанова, огромная труппа, безумные, пора-

жавшие даже пылкое воображение, траты на постановки порождали вокруг себя необычайную шумиху.

Театральные начинания А. Я. Таирова не могли не захватывать всякого, любящего настоящее, вдохновенное и умное, театральное искусство.

Не меньшее внимание уделяла московская печать и театру Ф. А. Корша, привлекавшему удачным репертуаром и счастливым подбором актеров.

Быстро развертывался сезон и в области литературы. Почти каждое значительное литературное произведение крупного и читаемого автора подвергалось еще задолго до опубликования всестороннему разбору, освещению и предварительным оценкам.

Во всех связанных с литературными событиями начинаниях принимали участие критики или информаторы, а также вовлекались и авторы отдельных нашумевших книг.

Имена Л. Н. Андреева, М. П. Арцыбашева, А. И. Куприна, И. А. Бунина, В. В. Вересаева, А. А. Вербицкой, Б. К. Зайцева и шумливой талантливой плеяды писателей, группировавшихся вокруг «Весов» и «Перевала», не сходили со страниц прессы

В более спокойных тонах, чем о театре и литературе, велись в печати разговоры о «днях и делах» художников.

Печать не оставляла в покое художников, но вокруг их творчества не было такого ажиотажа, как вокруг театра и литературы.

Исключением, пожалуй, являлся К. А. Коровин, который всегда был на виду, всегда «на людях и в людях».

Художником всегда интересовались, и оттого его имя постоянно пестрело в газетах. Читатели даже с излишком были осведомлены о том, что не только он делает, но и что намечает осуществлять. К. А. Коровин работал легко и быстро. Талант его невольно привлекал. Знали его и любили и как станкового, и как театрального мастера.

Остальные пользовавшиеся заслуженной известностью художники не только не хотели быть на виду, но настойчиво отстраняли от себя всякие возможности, чтобы их имена, как любил повторять В. М. Васнецов,— «трепали в газетах». Таково было мнение

и других общепризнанных и уважаемых живописцев — В. И. Сурикова и М. В. Нестерова.

Творчество их, как и ряда других видных и признанных московских художников, к этому времени настолько уже определилось, что для них не было необходимости в популяризировании их текущей деятельности.

А. Е. Архипов увлекся портретами крепких, задористых, залихватски-веселых, часто остро зубоскаливших деревенских молодух. Он писал их подчеркнуто свободно, широко, темпераментно.

Творческую фантазию Аполлинария Васнецова цепко «держало в руках» и сосредоточивало обостренное внимание к прошлой жизни ставшей ему родной древней Москвы.

Художник был полностью поглощен и очарован красотой Кремля, его соборами и башнями, не уставал любоваться толчеей писцов, «калик перехожих», стрельцов. Он искренне любил узорчатость деревянных клетей, неуклюжесть бревенчатых мостовых,— одним словом, все, что ценили в его творчестве москвичи, посещавшие выставки.

Хорошо были известны москвичам и увлечения Э. Х. Аладжалова, С. А. Виноградова, С. Л. Жуковского, П. И. Петровичева, А. С. Степанова, Л. В. Туржанского, К. Ф. Юона. Их крепко любили, хорошо знали, и газетам трудно было давать об их творчестве материал, который бы легко и бездумно «проглатывался читателями».

Поэтому-то информации о жизни и работе московских художников в связи с подготовлявшимся сезоном «носили» несколько иной, более сдержанный оттенок.

Через неделю возвращается из Парижа Коровин, художник везет много новых этюдов, написанных на месте,— сообщало «Русское слово».

Из Финляндии приехал В. А. Серов,— хроникерски кратко сообщали «Русские ведомости», а в другой заметке печатали, что В. И. Суриков и М. В. Нестеров заняты композициями, темы которых держат в тайне, а В. М. Васнецов занят писанием картин на темы русских сказок.



В. А. Серов. Фото.

В хронике других газет мелькали сообщения о художниках или приезжающих или уже приехавших в Москву. Такие заметки иногда сопровождались сведениями о привезенных этюдах, по которым они создавали произведения для выставок «Союза русских художников», «Мира искусства», «Передвижников» и других объединений.

Эти информации особенно ценили коллекционеры. В начале века собирательство картин отдельными москвичами начинало приобретать большие размеры, причем собиратели не ограничивались покупками на выставках, но старались заполучать картины «на корню» в мастерских художников.

Издавний интерес москвичей к изобразительному искусству, утвержденный и освященный превосходными коллекциями И. С. Остроухова, И. Е. Цветкова, не говоря уже о Третьяковской галерее,— подкреплялся, ширился и углублялся быстро растущими собраниями Морозовых, Щукиных, Рябушинских, Гиршмана, Е. П. Носовой, врачей И. И. Трояновского и С. С. Боткина.

Десятки москвичей, особенно присяжные поверенные, артисты, писатели, врачи, не отставали от крупных собирателей коллекционеров. Москва стихийно пополнялась новыми любителями искусства, энергично украшавшими картинами свои вместительные квартиры.

Было своеобразное соперничество собирателей в приобретении новых произведений художников.

Каждый из них — наперебой с другими — добивался права первым попасть в мастерскую популярного художника, вернувшегося в Москву, и по этюдам заручался согласием на продажу будущего произведения.

На выставках прикрепленная к картине надпись «приобретено» или «собственность такого-то» заостряла на произведении внимание зрителей.

Даже попечители Третьяковской галереи в Москве, ведавшие закупками, старались приобрести нужные им работы до показа их на выставках. В этих случаях этикетки со словами «собственность Третьяковской галереи» приобретали особенное значение в уста-

новлении популярности отдельных мастеров и качественности их произведений.

Проникновение в мастерские пользующихся известностью художников превращалось в своего рода спортивные состязания, забавлявшие художественную Москву. Такие состязания требовали от собирателей не только близкого знакомства с художниками, но и умения выбрать «момент».

Особенно рьяно действовали молодые, только начинавшие свою деятельность коллекционеры. Художник же, конечно, был заинтересован в том, чтобы его работа попала в известное собрание.

Вокруг крупных коллекционеров художники изобретали «дипломатические ухищрения» для заполучения их первыми в свои мастерские и показа «товара лицом».

Наибольшим, пожалуй, любимцем коллекционеров, как и газетчиков, считался все тот же Константин Алексеевич Коровин. Москва, издавна награждавшая особенно полюбившихся ей людей уменьшительными именами, называла художника за глаза просто Костей Коровиным.

В такой обстановке развертывалась подготовка к московскому художественному сезону.

У касс по продаже билетов в театры начинали чаще обосновываться веселые компании, жаждавшие попасть на галерку. Оттуда, с высоты пятого, четвертого, третьего этажей можно было упоенно слушать и смотреть и без конца вызывать Шаляпина, Собинова, Нежданову, восторгаться игрой Качалова, Станиславского, Германовой и Москвина.

В день всеобщих московских именин «Веры, Надежды, Любови и матери их Софии» семнадцатого сентября, по тогдашнему календарному исчислению, за именинными столами велись нескончаемые разговоры о наступавшем сезоне.

Этот день был и днем надежд для всех, кто был кровно заинтересован в успехах и росте русской культуры.

В огне всполохов

Не случайно множество москвичей даже в начале двадцатого века, не говоря уже о последних десятилетиях предшествующего, усиленно увлекались театром, продолжали, несмотря на многие кризисно-репертуарные явления в Малом театре, почитать его своим вторым университетом.

Хотя все реже и реже доносились с его сцены пламенные монологи и реплики Ермоловой, Федотовой, Садовских, к нему относились неизменно с уважением.

Но все больше и больше привлекали внимание другие театры.

В начале века легендой была овеяна деятельность Саввы Ивановича Мамонтова.

Мамонтов организовал первую частную оперу в Москве. Он вложил в нее не только средства, но и весь жар своего сердца.

До сих пор есть еще живые свидетели, рассказывающие, как заваленный десятками дел и обязанностей другой молодой московский финансовый воротила и активный общественный деятель Савва Тимофеевич Морозов «собственной персоной» ходил по лесам перестраивавшегося, при его денежной поддержке, здания в Камергерском переулке. Он вникал в разные мелочи, поторапливал рабочих, заражал энтузиазмом будущих руководителей Художественного театра.

Есть очевидцы, вспоминающие, как Морозов проверял растворы извести для кладки стен, пробовал, бросая на землю, прочность привезенного на стройку кирпича, самолично выбирал образцы арматуры, не уставая при этом тормошить архитектора постройки Ф. О. Шехтеля, друга юности А. П. Чехова.

При встречах с ним на стройке Морозов неоднократно напоминал архитектору:

— Федор Осипович, надо поторапливаться! Наш долг и обязанность как можно скорее завертеть «машину» в Камергерском!

В самом начале века к этим московским театральным увлечениям добавилась новая театральная затея, не расчитывавшая, мо-

жет, быть, на размах начинаний С. И. Мамонтова и инициативу С. Т. Морозова, но в рамках театральной Москвы претендовавшая на серьезное к себе отношение.

Таким прекрасным начинанием было создание частной оперы Сергеем Ивановичем Зиминым.

— Теперь и я буду вкладчиком в собрание Алексея Александровича (Бахрушина.— *В. Л.*). Теперь и он будет гоняться за экспонатами из моего театра,— говаривал, посмеиваясь, добродушнейший Сергей Иванович в беседах с намечаемыми им помощниками своих будущих оперных затей.

Зимин являлся колоритнейшей фигурой среди тогдашней художественной Москвы. Грузный, хлебосольный, с типично московским «обхождением» и говорком, он умел быстро устанавливать нужные деловые отношения.

Близость ли театра Солодовникова на Большой Дмитровке, где широко развернулась театральная деятельность С. И. Зимина, от Столешникова переулка, дружеские ли его отношения с Ф. И. Шаляпиным и художником Константином Коровиным, которые захаживали порой к дяде Гиляю, но Сергея Ивановича частенко видели мы в кабинете хозяина «Столешников».

Не особенно ловкий в движениях, как и многие излишне упитанные люди, хорошо понимавший, что он «не вполне свой» в среде больших артистов, художников и писателей, Зимин держался всегда с большим внутренним тактом, не подчеркивая никогда своего меценатского положения. Он не был особенно разговорчив. Но когда беседа «соскальзывала» на темы искусства, Зимин как-то оживлялся. Иногда в его рассказах было очень много занимательных сведений, имевших самое непосредственное отношение к московской художественной жизни.

— Я хорошо знал,— неоднократно подчеркивал он,— что мне нужно во многом руководствоваться тем, что делал до меня С. И. Мамонтов. Он ведь первым поднял на свои плечи тяжелый груз и, несмотря ни на что, добился успеха!

— Михаила Александровича Врубеля я, конечно, не мог уже пригласить писать декорации для моих постановок. Виктора Ми-

хайловича Васнецова соблазнить вернуться в театр я тоже не имел возможности, как, к слову оказать, и Поленова Василия Дмитриевича. Но я заручился согласием Аполлинария Михайловича Васнецова, Константина Алексеевича Коровина и петербуржца Ивана Яковлевича Билибина, который для меня согласился работать. С петербургскими корифеями театральных постановок — с Бакстом, Бенуа, Головиным — связей у меня не было, да, признаться, я и особого пристрастия к ним не ощущал. Я стремлюсь окружить свое дело талантливой московской молодежью, тянущейся к театру!

— Частично кое-что мне уже в этой области удалось сделать. Со мной быстро и хорошо сработалась одаренная молодежь: Федоровский, Федотов, Иван Малютин. Это все — большие надежды в области театра.

— Для меня в деле развития и углубления русского оперного дела,— говорил Зимин,— есть еще один образец и пример — Дягилев. Он не особенно популярен у нас в Москве.

— Но ни наш Большой, ни Мариинский в Петербурге при их огромных, прямо скажу, неограниченных возможностях в музыкальном, вокальном, балетном и оформительском отношениях, конечно, примером являться ни в коем случае не могут да и никогда не могли.

Государство и отдельный человек, даже очень энергичный и предприимчивый — две большие, несоизмеримые разницы!

— Я хочу потрясти через Париж слух и восприятие мировой публики мощью и величием русского искусства! И обязательно достигну этого,— говорил Дягилев, нервно играя моноклем.— Федор Иванович и другие певцы и артисты в этом деле мои активные помощники, так же как и живописцы!

— Федор Иванович в разговоре со мной, во время первой мировой войны,— вспоминал Зимин,— как-то заметил: «После гастролей у Дягилева я уверовал, что нет и не может быть преград для завоеваний мировой публики».

— Дягилевский парижский сезон русской музыки в 1908 году незабываем,— продолжал Зимин.— «Борис Годунов» с Шаляпиным

потряс не только избалованную парижскую публику. Он «всколыхнул» и каждого из нас, русских, имевших счастье побывать на дягилевском «Борисе Годунове»!

— Я в своей деятельности,— отмечал Зимин,— учитывая свои силы и возможности, мечтал и мог мечтать только в скромных московских масштабах. Из них я выходить не мог и не собирался, да, может быть, это и не было нужно. Каждому свое! У нас в Москве в эти годы приходилось многое искать «по первопутку», и среди певцов, и режиссеров, и художников, искать главным образом среди молодежи.

— Певцов в это время такого размаха, как Шаляпин, Собинов, Нежданова, конечно, не было. Это явления эпохальные. Среди художников, связанных с театром, бесспорных имен также не замечалось. Режиссеров, особенно для опер, подыскать было более чем затруднительно.

— Я много раз предлагал Станиславскому и Немировичу попробовать у меня в опере свои силы режиссеров-постановщиков. Оба по-разному, с вежливыми улыбками отвечали отказом.

— Немного легче было с театрально-оформительской молодежью. Здесь мне повезло в том смысле, что как-то, невзначай, должно быть, я наткнулся на Федоровского, Ивана Малютина, Федотова. Они попали ко мне юнцами. Я и сам их приметил, и другие мне на них указывали: Мамонтов, Коровин, Серов, Станиславский. На певцов тоже пожаловаться у меня особых оснований не было: подобрались недурные голоса, с которыми я не ударял в грязь лицом. До Дягилева мне, конечно, было далеко, но Савва Иванович всегда, когда приходил ко мне на спектакль в театр, в антрактах замечал: «Ничего, ничего! На верной дороге стоите и москвичам настоящее искусство показываете!»

Федор Иванович тоже не скупился на ласковые слова: «Разойдусь с Теляковским, надоест по заграницам шататься, осяду поплотнее в Москве и к вам на службу пойду, надеюсь, гонораром не обидите!»

— Кое-что все-таки удалось. Может быть, хуже, чем у Мамонтова, без его размаха и фантазии, но удалось,— заметил как-то

Зимин, направляясь вместе с Ф. Ф. Федоровским, уже в годы Октября, от Большого театра к зданию на Большой Дмитровке, где прошли его лучшие годы.

Тени и были

Трудно себе представить, чтобы в начале двадцатого века среди москвичей можно было воочию увидать живого новгородца пятнадцатого—шестнадцатого веков. А он ходил среди них, разговаривал, вольнолюбивый, строптивый, словно смело разглагольствующий на вече.

Такое впечатление производил воспитанник Строгановского училища, театральный художник Федор Федорович Федоровский. В кругу друзей его часто называли «три Фе».

Дарование Федоровского начало быстро развиваться, когда он попал в «свиту» Сергея Ивановича Зимина.

— Из него выйдет толк,— заметил Зимину, увидав театральные эскизы Федоровского, Мамонтов.

— Федоровский — одна из моих самых больших надежд,— сказал Зимин режиссеру своего театра Оленину, внимательно вглядевшись после слов С. И. Мамонтова в работы молодого строгановца.

Федоровского очень рано, еще в мастерских Строгановского училища, заприметили и взяли на учет «всевидящие очи» В. А. Серова и С. И. Мамонтова. Они, видимо, не только привлекли к Ф. Ф. Федоровскому внимание С. И. Зимина и его театрального окружения, а в дальнейшем рекомендовали его и С. П. Дягилеву, как живописца, хорошо чувствовавшего прошлое своей страны.

Дягилев, всегда жадно «хватавшийся» за каждое новое дарование, за каждого талантливого человека, пригласил Федоровского в свою парижскую антрепризу и поручил ему оформление одного из ответственнейших спектаклей — «Хованщину».



Ф. Федоровский. Автопортрет. 1908 г.

Несколько месяцев проработал Ф. Ф. Федоровский в Париже. Его задачей было раскрыть чужестранцам обаяние и прелесть старой исчезнувшей России, силу ее зодчества, красоту костюмов и ее бытового уклада, ее необычайный, не похожий на западный, размах и своеобразие.

— Странные чувства переживал я, когда приехал в Париж для работы над декорациями к «Хованщине»,— рассказывал много лет спустя Федоровский, в это время уже занимавший пост главного художника Большого театра.— У меня, конечно, «кружилась голова» и «подрагивали руки» при мысли, что надо писать декорации к «Хованщине» для парижского театра.

Было немного страшновато. Рядом, почти «плечо к плечу» со мной одновременно для Дягилева работали Константин Коровин, Головин, Бенуа и Бакст. Эти художники, их удивительный вкус, определяли строй дягилевских постановок.

С затаенным дыханием следила избранная публика за удивительным пением Шаляпина, Дамаева, Лепковской, за танцами Анны Павловой, Тамары Карсавиной, Екатерины Гельцер, Веры Коралли и Нижинского...

Каждую минуту я должен был до предела напрягать силы, подхлестывать воображение, чтобы быть достойным окружающих... Помню, как поразили некоторые дягилевские, не понятные тогда для меня странности. К великому своему изумлению, я неожиданно узнал, что Дягилев, не знаю, под чьим давлением, с легким сердцем согласился пожертвовать арией Марфы, потрясающе проникновенно предостерегавшей Голицына о грозящих ему страшных невзгодах. В нашей музыке я не знаю такой арии по глубине переживаний, с таким чувством тревоги. Это высшая точка напряжения!

В Париже у меня не хватило смелости высказать все это Сергею Павловичу. Он был на вершине мировой славы, а я — скромный начинающий художник.

Ф. Ф. Федоровский произнес эти слова с обычно мало ему свойственным пафосом и резким движением руки поправил сбившийся на лоб завиток белых как лунь волос.

— Незабываемыми для меня,— рассказывал Федоровский, вспоминая Париж,— остались слова Дягилева, сказанные им в одном из первых мимолетных разговоров при начале моей работы над «Хованщиной», что корни этого создания Мусоргского лежат в самых затаенных глубинах русского быта. Валентин Александрович Серов, по словам Дягилева, в беседе с ним подчеркнул, что я один из молодых настоящих русских художников, кто так, как надо, понимает и сможет через живопись передать особенности русской жизни наших предков.

— Очень высоко оценивал Дягилев декорации Бакста, которого он ставил тогда выше всех.

— Частично дягилевским советам я пытался следовать также и в декорациях к «Майской ночи», которые писал позднее. Там была, конечно, иная атмосфера, жили и действовали другие люди. Не суровые прямолинейные московиты, а залихватски веселые украинские парубки и дивчины! Командовали ими не суровые Досифеи и твердоволевые Петры, с хитрецой и лукавинкой «диды и жинки».

— Мое понимание Дягилева,— сказал Федоровский, встряхнув обычно мало ему покорными густыми волосами и взглянув внимательными голубыми глазами,— в дни моих парижских встреч с ним в суматохе и неразберихе закулисной суетни не всегда согласовывалось со всем, что он тогда делал и осуществлял, как директор и организатор русских художественных сезонов за границей. Видимо, в этом было проявление одного из законов жизни. Слова и дела человека не всегда совпадают друг с другом. В последний раз видел я его перед самой войной четырнадцатого года, в Москве, в обществе Грабаря, Остроухова и, если не ошибаюсь, Мамонтова. Разговор шел о Серове, о котором все вспоминали с необычайной теплотой и нежностью.

Дягилев говорил о том, что Серов был человеком поразительной честности, искренности, вспоминал о работе с ним. Говорил он медленно, подыскивал слова, как говорят о самом близком и дорогом человеке. В искусстве была вся его жизнь, и он не мог относиться к нему иначе.

«Вторники»

«Перекинуться в картишки», «посидеть за зеленым ломберным столом» вошло в привычку у многих москвичей разных званий и состояний. Этим, видимо, и объясняется изобилие всякого рода клубов, под «гостеприимный кров» которых охотно собирались многие состоятельные жители столицы.

В клуб их тянула карточная игра, связанная с «сильными ощущениями», и, конечно, жажда выиграть, «сорвать куш», обогатиться.

При росте общей культуры эти качества «широкой» русской натуры, естественно, смягчались и видоизменялись. В частности, в начале века на карточной игре это отразилось уменьшением увлечения ею в семейном быту и сосредоточием в клубах и общественных собраниях.

Такой «гипноз» был не чужд многим культурным москвичам, охотно тратившим на него время и свои большие капиталы.

В кажущиеся теперь уже далекими, чуть ли не историческими, годы первых десятилетий двадцатого века в центре Москвы процветали и благоденствовали крупные клубы: английский, охотничий, немецкий, дворянский, купеческий и литературно-художественный.

Последний при каждом подходящем случае не уставал кичиться, что его основатели — ревностные члены славного в истории художественной Москвы Артистического кружка.

Артистический кружок к концу прошлого века завершил свою деятельность, а участники его разбрелись по другим клубным организациям, в частности, многие «осели» в Литературно-художественном кружке.

Каждый из московских клубов имел свое лицо, свою сословную публику, внутренние распорядки, традиции и отличительные свойства.

Материальной основой их деятельности и благополучия были штрафы, взимаемые с азартных игроков, засиживающихся сверх срока в клубе.

Штрафные деньги (вкупе с другими доходами) позволяли арендовать старинные особняки, содержать большой штат обслуживающего персонала, устанавливать высокие оклады директорам, содержать великолепные буфеты с опытнейшими поварами-кулинарами, устраивать пользовавшиеся вниманием публики празднества и вечера.

К началу века каждый из клубов, сменив несколько помещений, располагал прекрасными особняками, ежевечерне до отказа заполнявшимися жаждущими испытать счастье в карточной игре.

В каждом клубе для игры предоставлялись просторные, вместительные залы, где и велись официально запрещенные крупные азартные игры — «железка», «бакарра».

Английский клуб, в описываемое время наиболее замкнутый и сословный, обосновался на Тверской.

В рядах членов клуба, доступ в которые был очень затруднен, числились даже отпрыски старинной дворянской знати Москвы и титулованное служилое и верхушечное чиновничье сословие.

Главнейшей приманкой Английского клуба, более полувека назад славившегося свободомыслием и свободоречием, в начале двадцатого века были изысканнейшие обеды и ужины. На них посетители смаковали изумительнейшие кулинарные выдумки опытных поваров и умелых составителей меню.

Немецкий клуб на Софийке притягивал неиграющую публику оживленными танцевальными вечерами и концертами. Купеческий и Дворянский — веселыми новогодними елками и щедрыми подарками. Охотничий — популярнейшими масленичными карнавальными вечерами, собиравшими «цвет» московской интеллигенции. На его сценической площадке нередко выступали талантливые актеры-любители. Здесь началась блистательная деятельность будущих создателей Московского Художественного театра — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

В каждом клубе — в одном больше, в другом меньше — среди обязательных посетителей числились представители художественной Москвы: актеры, писатели, музыканты и люди других свободных профессий.

Особенно привлекал таких москвичей Литературно-художественный кружок.

Со времени своего возникновения в самом начале века Кружок переменил несколько особняков: на Воздвиженке, Мясницкой, Тверской.

Перед 1905 годом Кружок окончательно обосновался в Востряковском доме на Большой Дмитровке (ныне Пушкинская улица), где теперь помещается Прокуратура СССР.

Славой своей Кружок был обязан энтузиазму участников Артистического кружка: певцов, музыкантов, театральных деятелей, много сделавших для его организации. Он вскоре стал признанным художественно-культурным центром Москвы.

Здесь «директорствовали» А. И. Южин, Л. В. Собинов, В. Я. Брюсов. Москвичи, причастные к искусству, играли в карты — охотно засиживались в ресторане, славившемся обильными, недорогими, вкусно приготовленными ужинами, ретиво стучали киями в биллиардной. Многие заходили посмотреть и почитать новые журналы и книги, хранившиеся в великолепной библиотеке.

«Приманкой» Кружка были еженедельные беседы, в которых поднимались наиболее волнующие вопросы общественной и, в особенности, литературной и художественной жизни.

«Вторники» собирали несметное количество жадно рвущейся на них публики. Огромный, вместительный, обитый серой материей зал заполнялся до отказа. С его стен взирали на собравшихся портреты корифеев московских сцен: М. Н. Ермоловой, Г. Н. Федотовой, А. И. Южина, А. П. Ленского, написанные А. В. Серовым.

При входе на второй этаж, где находился зал заседаний, в простенке лестниц висел выполненный углем большой, в рост, портрет Ф. И. Шаляпина работы В. А. Серова. Артист любезным жестом, с улыбкой, словно приглашал на заседание.

Обширная сцена зала, где происходили собрания, вмещала большое количество посетителей, принадлежавших к разным слоям московской художественной интеллигенции. Многие из них частенько являлись докладчиками на заседаниях и выступали в горячих, возникавших после докладов, прениях.



Дирекция Литературно-художественного кружка. Рис. С. Виноградова. 1914 г.

В годы студенчества некоторые из них, увлекавшиеся наукой, литературой или поэзией, овладевали ораторским искусством на собраниях у В. А. Морозовой — либеральной московской деятельницы конца девятнадцатого века.

Боевой характер «вторники» приняли в предоктябрьские месяцы 1905 года и особенно, после декабрьских событий на Пресне. Позднее дискуссии снова вернулись к вопросам искусства.

На «вторниках» много было литературной молодежи. В большинстве своем она была захвачена идеями обновления искусства, ко-

торые энергично и настойчиво пропагандировала и иногда даже рекламировала.

Лихие, неожиданные пиратские ее налеты горячо и систематически поддерживались московскими литературными объединениями — «Скорпионом» и «Грифом».

После пятого года наскоки и нападки на существовавшие формы искусства на «вторниках» приняли систематический характер, расширяя фронт наступления идей символизма,

В эти переломные для русского искусства годы каждое заседание «вторников» принимало характер рассчитанных ударов по формам литературной жизни. Такие удары переходили иногда всякие дозволенные границы и превращались в резкие, мальчишеские выходки.

Молодежь обычно на заседаниях сосредоточивалась на сцене, около стола президиума и между кулисами.

Идейными вождями молодежи, посещавшей «вторники», ее направляющей силой были долгие годы В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, Вячеслав Иванов.

Призывы сторонников символизма в литературе находили широкий отклик на собраниях «вторников» и в прессе, защитнице их вкусов и взглядов в искусстве.

Обычно всегда терпеливо дожидающиеся седоков московские извозчики чрезвычайно оживлялись при возгласе пешехода: в «Кружок»! — и с охотой, лихо подкатывали пролетки и санки к тротуару и быстро доставляли ездоков к месту назначения.

Так продолжалось до империалистической войны, когда основные помещения Кружка были отданы под госпиталь, а руководство во главе с В. Я. Брюсовым рассеялось по фронтам, занявшись корреспондентской работой во фронтовых отделах и учреждениях Земского и Городского союзов.

Передовая литературная, артистическая и художественная Москва на «вторниках» ждала и стремилась найти не столько ответы на интересовавшие ее вопросы, сколько отдушину для разрядки накапливающейся энергии, желания критически разобраться в современных формах и явлениях искусства.

Собрания по вторникам одновременно являлись центростремительными силами, толкавшими москвичей на поиски нового, и центробежными, стремившимися, если не нанести удары, то во всяком случае чувствительно уколоть все тормозящее развитие «новых» начал, мешающее освежить, влить новую кровь в организм искусства.

До открытия заседаний штаб очередного «вторничного боя» быстро занимал места на сцене, отделенной от зала мягким сероватым занавесом.

«Военачальники» из числа дежурных директоров Кружка размещались за большим длинным столом, а актив — позади, на всем пространстве сцены и даже в глубине кулис.

Огромный зал до отказа заполнялся видными представителями литературного, журнального и газетного миров Москвы.

В большинстве собиравшиеся были сторонниками возникших течений в искусстве, связанными с редакциями литературных изданий «Скорпиона», «Весов», «Грифа» и «Золотого руна».

Наиболее деятельной и горячо поддерживавшей докладчиков, защищавших современные взгляды на задачи искусства, являлась находившаяся в задних рядах зрительного зала и вдоль стен молодежь. В ее рядах преимущественно и сосредоточивались поклонники и сторонники всяких «новых дерзаний» в искусстве. Горячими, даже демонстративными аплодисментами и выкриками поддерживали они смелые выпады и наскоки на все общепринятое и существовавшее.

За столом президиума собраний, кроме очередного докладчика и директоров Кружка, сидели известные писатели, публицисты, общественные деятели.

Одно время руководящим ядром всех вторничных начинаний были представители «новых» течений и направлений в искусстве и литературе — Андрей Белый, С. С. Соловьев, Юргис Балтрушайтис, С. А. Соколов, Б. А. Садовский и М. Шик.

Общее руководство, как уже отмечалось, было в руках К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, Вячеслава Иванова. Для помощи «выписывались» из Петербурга Д. С. Мережковский, Зинаида Гип-

пиус, активными помощниками были приехавший из Парижа М. А. Волошин и ряд философов, увлекавшихся изобразительным искусством.

Горячую поддержку начинаниям заправил оказывали некоторые сотрудники прессы, пропагандировавшие «новые» движения в литературе, живописи и театре.

Обычными посетителями «вторников», а иногда и докладчиками были С. В. Яблоновский, Н. Е. Эфрос, Мунштейн-Лоло, Э. М. Бескин, С. Г. Кара-Мурза. Они участвовали в прениях, увеличивая общий накал заседаний, и часто доводили собрания до предельных «точек кипения» и даже возмущения.

Бои и столкновения на диспутах часто завязывались и вокруг новинок Запада. Наиболее яростными проводниками и защитниками последних «слов» в искусстве, их глашатаями, являлись, как уже отмечалось, сотрудники «Весов», «Грифа», «Скорпиона», «Золотого руна» и «Перевала».

Острие критики сосредоточивали на рубежах упорно и солидно отстаиваемых редакциями «толстых» ежемесячных журналов Москвы и Петербурга: «Русской мысли», «Русского богатства», «Вестника Европы», «Мира божьего», «Образования», охранявших традиции, господствовавшие в литературе.

На «вторниках» молодые, горячие, талантливые докладчики и особенно участники прений своими выступлениями, ожесточенным развенчиванием старых и возведением на пьедестал новых «богов» создавали напряженную обстановку, разряжавшуюся нередко бурными скандалами.

Боевые схватки на «вторниках» очень подробно и широко освещались в газетных отчетах и фельетонах, что привлекало внимание читателей к вопросам литературы и искусства. В результате, часто неведомые участники, рьяно защищавшие на них парадоксальные взгляды, неожиданно приобретали известность, запоминались и на некоторый срок становились «героями дня».

Темы докладов, указанные в повестках, носили всегда «академический», не раскрывавший существа содержания характер и заранее не настораживали.

Наступательная политика участников прений находилась часто в зависимости от известности и популярности выступавшего. Чем меньше он был знаком собравшимся в зале, тем развязней, самоуверенней и заостренней бывали его возражения и утверждения. Часто высказывания участников в прениях встречались и сопровождались гулом, восторженными аплодисментами одной части зала и не менее страстными откликами и выкриками другой.

— Прочь! Долой! Вон с кафедры молокососов! — кричали одни.

— Браво! Да здравствует новое искусство!— выкрикивали другие, сопровождая это диким стуком стульев. Наибольшее возбуждение наблюдалось среди сидевших в задних рядах или толпившихся вдоль стен, где то и дело вспыхивали самозабвенные аплодисменты, не утихали топанье, выкрики.

Особые «бури и шквалы» возникали на «вторниках» при выступлении ораторов, популярных у молодежи.

Среди них были вызывавшие восторги одних, возмущение других и недоумение третьих выступления Андрея Белого, С. А. Соколова-Кречетова, Эллиса, Нины Петровской и еще нескольких их друзей, пропагандировавших «крайне новые» взгляды в искусстве.

Одно из первых мест в этих рядах принадлежало Андрею Белому, в то время автору ценимых некоторыми читателями книг «Симфонии» и сборника тонких лирических стихотворений «Золото в лазури». Заметным успехом пользовались и темпераментно написанные им статьи в «Весах», «Золотом руне», «Перевале» и радикальных газетах, затрагивающие острые вопросы современной культуры. Андрей Белый был сыном крупного математика Бугаева, пользовавшегося всеобщим уважением, своим человеком в культурнейшей, известной московской семье Соловьевых.

Большое природное дарование, поражающая начитанность, разносторонность интересов, огромная впечатлительность быстро создали вокруг Андрея Белого внимательно-благожелательную атмосферу любопытства.

Необычность мышления, своеобразие взгляда на события культуры создавали успех многочисленным выступлениям Андрея Белого. Утверждения его не всегда были ясными и четкими по своим

формулировкам и выводам, в ряде случаев они были неопределенны, не имели ответа на поставленные им же самим вопросы, в некоторых определениях имелись оттенки мистики, были спорны и парадоксальны, но каждое его выступление несло и нечто серьезное.

Вид Андрея Белого, как бы через собеседника проникновенно смотрящие глаза, порывистая быстрая речь производили ошеломляющее впечатление, западали в память слушателей.

По популярности у аудитории, в том числе и на кружковских «вторниках», соперничал с Андреем Белым К. Д. Бальмонт.

Убедительно охарактеризовал себя он в одном из своих стихотворений, начинавшимся такими строчками: «Не кляните, мудрые, что вам до меня, я ведь только облачко, полное огня, я ведь только облачко: видите плыву, я зову мечтателей, вас я не зову!»

«Облачком», пламенно озаренным ярким сверкающим солнцем, К. Д. Бальмонт «плыл» перед москвичами, рассыпая пленительные музыкальные, поэтические образы и сравнения.

Его выступления в Кружке на «вторниках» бывали такими же, как и стихи. Он зачаровывал и убаюкивал слушателей, уводя их в заоблачные дали от насущных вопросов современности.

Резко отличался от обоих поэтов часто выступавший на «вторниках» радикально настроенный редактор недолговечного «органа индивидуальной мысли» — журнала «Перевал» — и хозяин издательства «Гриф» С. А. Соколов-Кречетов.

Его выступления на «вторниках» были суховатыми, хотя и обстоятельными и в меру вдумчивыми. Они внимательно выслушивались собравшимися в зале Кружка и спокойно принимались, несмотря иногда на их излишнюю самоуверенность и полемичность.

Обязательной спутницей выступлений С. А. Соколова-Кречетова была ближайший его друг — поэтесса Нина Петровская. Ее стихотворения теперь малоизвестны, впрочем, и тогда они не пользовались особым успехом. На «вторниках» она стремилась не столько говорить что-либо оригинальное, сколько старалась не разойтись с тем, что казалось в те времена передовым и отвечающим «текущему моменту».

Эффектно выступал на «вторничных» диспутах всегда элегантно одетый и блиставший умением носить монокль слушатель одного из немецких университетов, остроумнейший в беседах, начитанный, тонкий и умный переводчик, автор критических заметок в «Весах» Максимилиан Яковлевич Шик. Довольно часто выступал (если он не был в Коктебеле) Максимилиан Александрович Волошин. Это был грузный, с огромной шевелюрой, медвежьими движениями, невысокого роста, коренастый, но очень ловкий и подвижной человек, прекрасный поэт, переводчик, художник и критик.

Волошин к удивлению многих умел блистательно соединять в себе великолепные знания французской классической литературы с сильнейшими пристрастиями к эстетическим изысканностям Оскара Уальда и свято почитал Анри де Ренье. Одновременно увлекался графическими фантазиями Обри Бердслея, восхищался музыкальной гармонией древнерусской живописи и свято чтил творчество В. И. Сурикова.

Волошин изумлял разнообразием своих интересов. Он любил подчеркивать свою приверженность и к некоторым парадоксальным эстетическим взглядам.

Большинство кружковской публики всегда слушали выступления М. А. Волошина с интересом, даже когда его утверждения не совпадали полностью с тем, что считалось и принималось тогда за обычные, общепринятые нормы понимания и представления.

Только однажды, в дни, когда бурление «вторников» начало стихать и интерес к ним посетителей уменьшаться, как оратор, он потерпел «поражение».

В связи с покушением какого-то маньяка Балашова, порезавшего в Третьяковской галерее перочинным ножом репинскую картину «Иван Грозный и сын его Иван», Волошин выступил с докладом в большой аудитории Политехнического музея.

В этом докладе он со своих эстетических и философских позиций пытался осмыслить мотивы дикого поступка. Неточность формулировок докладчика, а главное присутствие на докладе И. Е. Репина, горячо встреченного большинством присутствовавших, вызвали протесты слушателей и резкие заметки газет, обви-

нявших Волошина чуть ли не в восхвалении Балашова, дерзко поднявшего руку на замечательное произведение русской живописи. Позднее напечатанная небольшим тиражом лекция Волошина показала, что в значительной части нападки на него были вызваны эмоциональным состоянием аудитории, а не его формулировками.

С большим, почтительным любопытством воспринимались на «вторниках» выступления эллиниста, златокудрого, чудаковатого по виду, влюбленного в греческую мифологию, философа и поэта Вячеслава Ивановича Иванова.

Многие из докладов, всегда с должным уважением к его общепризнаваемой учености и образованности выслушиваемые, воспринимались как занимательные ребусы. Усваиванию перенасыщенных знаниями и сравнениями выступлений В. И. Иванова мешала и некоторая заумность и архаика языка, пестревшего славянизмами и словами, редко употребляемые в современной ему речи.

Как-то примирить враждующие стороны, предотвратить постоянно готовые возникнуть споры пытался вернувшийся из ссылки молодой философ, не скрывавший своих пристрастий к реставрации издавней московской тяги к славянофильству Николай Александрович Бердяев.

Это был в то время красивый, с матовым оттенком кожи лица, окаймленного черной бородой, и такой же шевелюрой человек. Великолепный словесный фехтовальщик, остроумный, находчивый, начитанный, он порой успешно справлялся со своей «ролью».

Выступления Бердяева с одинаковым вниманием воспринимались и людьми, бережно чтившими традиции, и молодежью, захваченной и увлеченной пафосом отрицания, стремившейся безжалостно свергать признаваемых «богов» во имя неведомых «кумиров». Солидная всегда хорошо аргументированная словесная вязь выступлений Н. А. Бердяева вносила в разгоряченную атмосферу диспутов спокойствие. Его речи если не примиряли крайности, то помогали созданию обстановки, создававшей видимость рассудительных, серьезных разговоров о задачах искусства в современной жизни.

Иногда появлялись в качестве докладчиков специальные «гастролеры» из Петербурга. Среди них наиболее заметными и производившими сенсацию были Дмитрий Сергеевич Мережковский со своими постоянными «оруженосцами» — З. Н. Гиппиус и Д. В. Философовым.

Иногда для «подмоги» им выписывался из Петербурга в то время худощавый, казавшийся длиннущим, с чубом черных непокорных волос на высоком лбу, с неизменной благорасполагающей улыбкой, своеобразным «говорком», меткими словечками, веселыми проницательными глазками и мешающими ему руками — Корней Иванович Чуковский.

Вряд ли кто, из тогда видавших и наблюдавших Чуковского, автора с блеском писанных фельетонов в газете «Свободные мысли», а позднее в газете «Речь» мог предвидеть и угадать дальнейший рост и развитие молодого писателя.

По его тогдашним вызывавшим одобрительные аплодисменты выступлениям трудно было усмотреть, что этот веселый, остроумный докладчик на кружковских «вторниках» в дальнейшем станет исследователем творчества Н. А. Некрасова, А. П. Чехова и не знающим устали бойцом за чистоту и четкость изумительнейшего по богатству русского языка.

Мережковский — маленький, щупленький, с театрализованными, рассчитанными на публику жестами, не столько говорил, сколько «пророчествовал».

Темы его докладов насыщались своеобразными «пророческими заклинаниями», смысл которых разъяснял и уточнял чиновного вида, сдержанный, «застегнутый на все пуговицы» с капризным выражением лица литератор и критик Д. В. Философов.

Зинаида Николаевна Гиппиус, любившая «огорашивать» читателялей хрестоматийной символикой своих стихов и колючестью критических литературных заметок в «Весах», в своих выступлениях пыталась объяснять и пояснять туманные и не всегда убедительные для большинства слушателей утверждения Д. С. Мережковского. Как философа многие его не принимали серьезно, но уважали за литературное мастерство.

Он был автором больших исторических романов об Юлиане, Леонардо и Петре, по меньшей мере обогативших русского читателя огромным запасом сведений об эпохах, в которых жили и действовали эти люди.

Литературные темы, всегда преобладавшие на беседах по вторникам, иногда перемежались докладами о деятельности любимых москвичами театров, об их сенсационных постановках.

Чаще других говорили о Малом, Художественном и Новом театрах. Руководитель последнего — превосходный актер Александр Павлович Ленский пользовался неизменной любовью и старых и молодых москвичей.

Не оттого ли, что в числе руководства Кружка видное место занимал Александр Иванович Южин, приближавшийся к посту «некоронованного директора» Малого театра и пользовавшийся большим влиянием Н. Е. Эфроса, жена которого была в труппе театра, критика деятельности Малого театра на «вторниках» всегда была осторожной.

Эта заботливо соблюдавшаяся на «вторниках» сдержанность в критических оценках деятельности Малого театра не мешала передовой общественности Москвы резко отзываться о его репертуаре.

Театр, хотя и не забывал заветов А. Н. Островского, все же отдавал в эти годы дань творчеству эпигонов: Потехина, Шпажинского, Карпова.

Н. Е. Эфрос не боялся героически защищать Малый театр, одновременно не скрывая своей большой приверженности к молодому, набиравшему силу, смело шедшему к славе Художественному театру — будущей гордости Москвы. С руководством Художественного театра у Н. Е. Эфроса были тесные и дружеские связи, и он этим гордился.

Другой пламенный трубадур Художественного театра С. В. Яблоновский, помимо газетных выступлений, с большой горячностью, приятно шепелявя, постоянно выступал на кружковских «вторниках».

И все-таки литература «брала верх», ею интересовался большой круг людей. Кружковская публика сдержанно, с внутренним холодком относилась к продолжавшим заполнять книжный рынок попу-

лярным сборникам «Знания», в скромных зеленоватых обложках, и переносила свое внимание на произведения, печатавшиеся в альманахах «Шиповника», где начали сосредоточиваться входящие в моду новые литературные имена.

Щедро печатались в «Шиповнике» Александр Блок, Борис Зайцев, Георгий Чулков, С. Сергеев-Ценский. Шумливые споры, кипение страстей вокруг новых имен, вокруг их литературных героев, сюжетов захватывали посетителей «вторников», находили горячие отклики и в Кружке и в ежедневной московской прессе.

Наиболее точные отчеты о заседаниях «вторников» бывали в «Русских ведомостях», избегавших печатать или очень смягчавших излишние резкие и залихватские выступления и суждения.

Газеты широкой читабельности: «Русское слово», «Утро России», «Раннее утро» и понедельничные издания не скупились отводить заседаниям по вторникам целые колонки. Подробности о заседаниях в этих газетах излагались часто сенсационно.

«Вторники» не проходили мимо политических событий, волновавших не только Москву, но и всю страну.

При оценках на «вторниках» таких событий соблюдалась большая осторожность и учитывалась свирепствовавшая в стране после первой русской революции столыпинская реакция.

Заседания по «вторникам» были своего рода отдушинами: они давали выход накапливающейся в среде художественной интеллигенции энергии, неумолимо ощущавшей приближение изменений застоявшихся форм в жизни и искусстве. Они будоражили, всколыхивали не только молодые головы, но волновали и видавших виды москвичей, принимавших близко к сердцу вопросы будущего своей страны.

Словесные бои на заседаниях, идейные схватки молодых и старых, по-разному оценивавших события, закладывали фундамент будущих перемен в культуре и пытались дать посильное истолкование совершающимся преимущественно в литературе и театре явлениям и событиям.

Наряду со «вторниками» устраивались лекции и диспуты в аудиториях Политехнического и Исторического музеев.

Эти лекции так же, как и «вторники» Кружка, собирали многочисленных слушателей. Иногда для разрешения споров «приходили на помощь» администрация, а то и наряды пешей и конной полиции. Надобность «помощи» определяли присутствовавшие в зале специальные полицейские чины, они активно вмешивались в прения и прекращали их, если они, по их разумению, становились излишне пылкими и очень резкими.

«Температура» таких диспутов-схваток в аудиториях Политехнического музея с применением «полицейских мер воздействия» стала повышаться с появлением в литературной жизни Москвы В. В. Маяковского, В. В. Хлебникова и их друзей, внесших в эту застоявшуюся атмосферу новые идеи, насыщенные романтикой будущего. Они смело пошли на решительный штурм существовавших в то время течений в литературе, живописи и театре.

Своеобразной была обстановка и на собраниях по средам в «Обществе свободной эстетики». Это общество, формально возглавлявшееся В. Я. Брюсовым, нашло приют в Кружке, и в него вошли многие участники «вторников», а также и новые люди более решительных взглядов в области искусства.

Общество не ограничивалось проведением бесед и встреч. Устраивались вечера, на которых исполнялись музыкальные произведения, показывались танцы и экспонировались выставки художников.

Но ни лекции в аудиториях Политехнического и Исторического музеев, ни вечера и заседания общества «Свободной эстетики», пожалуй, не мешали «вторникам» Кружка сохранять за собой положение привилегированного художественного центра интеллигенции Москвы.

«Грек» на Тверском бульваре

Посидим у «Грека»! Встретимся у «Грека»! Пойдем к «Греку»! Эти слова часто повторялись в разговорах некоторых москвичей, примыкавших к художественному цеху столицы. «Греком» называ-

ли небольшой, восьмигранный деревянный павильон на Тверском бульваре. Здесь размещалось кафе, хозяин которого, по национальности был грек.

Кафе находилось против здания, где теперь помещается драматический театр имени Пушкина. Когда-то этот старомосковский особняк принадлежал Вырубовым. В особняке были выходившие на бульвар парадные комнаты ампирного стиля, украшенные лепными карнизами и пилястрами, с большим изяществом и вкусом расписанные потолки, замысловатые плафоны и старая мебель. В доме были и маленькая церковь и множество небольших жилых комнат с окнами, выходящими во двор, на их месте при переделке особняка под Камерный театр А. Я. Таирова был устроен зрительный зал.

Возможно, что вырубовский особняк видел маршировавшие мимо него полчища «двунадесятых языков», руководимые Наполеоном, как, вероятно, видали их по другую сторону бульвара тоже ампирные здания, в которых до Октября размещались правительственные учреждения.

Кафе внутри восьмигранника работало только в дождливую осеннюю, зимнюю и ранне-весеннюю пору. С наступлением же теплых дней кафе переезжало на бульвар. От аллей оно отгораживалось невысоким барьером с полотняной крышей.

Около летнего кафе высился деревянный в виде раковины павильон, на площадке которого по вечерам «услаждал слух» гуляющих военный оркестр.

За столиками кафе ели мороженое, тянули через соломинки всевозможнейшие прохладительные, с солидной примесью коньяка, напитки и приготовленный «по-турецки» ароматный черный кофе.

Но особой приманкой были не хорошо сваренный кофе, не по особым рецептам приготовленные кушанья, а установившаяся за кафе слава места встреч художественной и артистической молодежи Москвы.

Известность «Грек» приобрел в начале века. Первыми завсегдатаями кафе была «скорпионовская» молодежь во главе с С. А. Поляковым, Юргисом Балтрушайтисом, Львом Эллисом, В. Я. Брю-

совым, А. Белым и примыкавшие к ним еще более молодые писатели и художники-символисты.

Среди них особое предпочтение отдавал «Греку» молодой жгучий брюнет Николай Павлович Феофилактов. Его виртуозные рисунки, сделанные в духе модного тогда английского художника Обри Бердслея, охотно печатались и «Весами» и «Золотым руном» и издательством «Скорпион».

Н. П. Феофилактов долгие часы любил просиживать в кафе один или с друзьями.

— У «Грека», — говорил он, — я обдумывал рисунки и обложки, убеждал себя и других в том, что мы, художники, должны по-новому истолковывать искусство!

— Я в существе своем, — замечал Н. П. Феофилактов, — прирожденный станковист, страстно люблю живопись, а графикой принужден заниматься по необходимости, для заработка, для того, чтобы у «Грека» пить кофе, закусывать!

— Феофилактов с его компанией были забавнейшими людьми, — рассказывал добрейшей души человек Сергей Александрович Поляков. — Да и вся наша «скорпионовская» компания чуть ли не ежедневно после редакции считала своим долгом, прежде чем пойти куда-нибудь в ресторан, посидеть у «Грека». Там мы встречались с оживленно и весело беседующими художниками — Феофилактовым, Араповым, Дриттенпрейсом.

— Я часто удивлялся, когда они успевали работать, выполнять заказы, — замечал с улыбкой С. А. Поляков. — По-моему, главным их занятием было сидеть у «Грека», спорить, обсуждать творческие дела, неудержимо мечтать, строить фантастические планы и подвергать жесточайшей критике виденное на выставках... Валерий Яковлевич с улыбкой вслушивался в такие разговоры, медленно смакуя маленькими глоточками ликер. Балтрушайтис обычно мрачно молчал, а Борис Николаевич (А. Белый. — *В. Л.*) страстно витийствовал, вскакивал во время беседы со стула, привлекая этим внимание не только нас, но даже и сидящей вокруг публики.

— Частенько, не закончив разговоров в редакции, мы продолжали беседу у «Грека». Феофилактов иногда здесь же получал

срочный заказ или уточнял подробности выполняемой работы. У «Грека» все что-нибудь придумывали. Что-то медленно записывал Брюсов. Белый нервно набрасывал на меню строки новых стихотворений.

Наши беседы, мысли и думы всегда были около искусства.

— Я, — продолжал С. А. Поляков, — с большим интересом всегда разговаривал с Анатолием Афанасьевичем Араповым. Это был необычайно живой, думающий, эмоциональный живописец. По виду стесняющийся Арапов «пламенел» вопросами искусства, умел затронуть темы, волнующие всех и вся!

— В Петербурге «за новое» боролся Дягилев, а в Москве этим должны заняться мы, — медленно и спокойно, но убежденно говорил А. А. Арапов. — Надо решительно расчищать дороги искусства.

Во время таких бесед сыпались острые замечания и умные возражения, сопровождавшиеся глотками кофе и вина, росчерками карандашей художников, что-то зарисовывавших на листочках меню.

Н. П. Феофилактов как-то признался, что первый вариант обложки для альманаха «Цветы Ассирийские» он сделал за столиком у «Грека».

— Не знаю, — заметил на это С. А. Поляков, — насколько, Коля (Феофилактов. — *В. Л.*), ты глубоко и внимательно изучал ассирийские образцы и рисунки того времени, но обложка у тебя, по-моему, вышла занимательная. Она заслужила одобрение и «Русской мысли».

Компания «скорпионовцев», забегавших к «Греку» «на минутку», посидев часок-другой, поговорив, направлялась с Тверского бульвара к Филиппову на Тверскую или к Бартельсу на Никитскую, или к Сиу на Петровку, а то и в трактир «Саратов» у Сретенских ворот.

Но все это не мешало славе «Грека». Иногда к «Греку» забредал К. Д. Бальмонт. Он приводил с собой застенчивого, молчаливого, внимательно вглядывавшегося в окружающее художника А. Е. Архипова.

— Сейчас нам нужно «новое» искусство во всем: в литературе, живописи, музыке, архитектуре, и мы — его аргонавты! — Громко заявлял поэт к немалому удивлению соседей по столикам.

К столикам, занятым поэтами и художниками, иногда подсаживался В. И. Качалов, любивший заходить к «Греку» после ежедневной прогулки в пять часов на Кузнецком мосту. Бывали и прозванный за черную бороду «ассирийцем» К. Ф. Юон и Л. М. Леонидов. У «Грека» шумели, спорили. Здесь устанавливалось дружеское общение между творческой интеллигенцией Москвы, охваченной желанием «обновления» искусства.

Среда всегдашних посетителей кафе постоянно разнообразилась и пополнялась молодыми. К «Греку» ходили А. В. Лентулов, И. И. Машков, П. П. Кончаловский. Вместе с ними бывали застенчивый, тихий по виду художник А. В. Куприн, сосредоточенный, молчаливый Р. Р. Фальк.

В начале века эти молодые живописцы составляли крепко спаянное содружество. Они одно время являлись ядром, определявшим художественную значимость кафе среди других подобного рода заведений.

Заходили к «Греку» посидеть и поговорить об искусстве начинавшие приобретать известность театральные деятели. Энергичный А. Я. Таиров — «беспокойный нерв театра», восторженный выученик К. С. Станиславского Л. А. Суллержицкий. «Милостиво» заглядывал славный потомок знаменитой московской театральной династии П. М. Садовский, входивший в «гвардию» Малого театра, но неизменно тяготевший к молодежи.

Несколько раз, как с гордостью отмечал хозяин, осчастливливал посещением кафе Л. В. Собинов.

Но все же основной, главенствовавшей компанией «Грека» продолжала оставаться почти до самого конца его существования группа художников во главе с Николаем Петровичем Феофилактовым.

Его верными, преданными товарищами, охотно делившими с ним часы досуга в эти годы, являлись театральные художники И. С. Федотов и Н. П. Крымов. Последний довольно часто не толь-



К. Юон. Ночью на Тверском бульваре. 1908 г.

ко засиживался у «Грека», но удачно верховодил ватагой талантливых художников-москвичей в их посещениях после закрытия кафе не особенно комфортабельных ночных кабачков и трактирчиков, собиравших художественную молодежь.

Многие из посетителей «Грека» вошли, другие, быть может, войдут в историю нашего искусства как талантливые художники, су-

мевшие обогатить наше родное искусство рядом интересных произведений.

Молодежь, постоянно собиравшаяся у «Грека» во главе с Н. П. Феофилактовым, в большинстве жила бедновато, твердых заработков у нее не было, и частенько нуждалась в самом необходимом.

Многие из них долго помнили, как в один из осенних месяцев они затратили много энергии и сил, чтобы собрать деньги на покупку зимнего пальто Н. Н. Сапунову, не имевшему для этого десяти-пятнадцати рублей.

— Некоторые давали по рублю, но больше — по полтиннику, — вспоминал Н. П. Феофилактов.

— Теперь у тебя кровь теплей будет мозг согревать и руки быстрей работать, — говорили друзья по кафе, вспрыскивая покупку.

Пальто, купленное где-то на Сретенке, хотя мало соответствовало росту и фигуре Н. Н. Сапунова, но было очень теплым.

Обеспеченней других был Н. П. Крымов, «заводила» и обязательный участник большинства «кафейных» и ночных собраний и сборищ.

Во время таких встреч он любил проповедовать, настаивая и подчеркивая, что художник, являясь личностью, должен заниматься только тем, что глубоко любит, иначе для него нет искусства, творчества и жизни!

Художественная молодежь, собиравшаяся около пяти-шести часов вечера, обсуждала текущие дела, читала во множестве получаемые даже из заграницы журналы, спорила, проектировала выставки, делилась друг с другом планами.

Особенно много разговоров за столиками зимнего помещения «Грека» велось перед открытием выставок «Голубой розы», «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста» их будущими участниками. Эти часы вечерних сборищ, когда в кафе не заходили случайные посетители, были особенно интересны. Молодежь разговаривала о будущих участниках намечаемых художественных объединений, уточняла подробности своих работ, обсуждала организационные вопросы.



И. Федотов. Фото.

После событий 1905 года большое оживление в собрания у «Грека» внес Георгий Богданович Якулов. Молодой энергичный южанин, вернувшись после войны на Дальнем Востоке в Москву, буквально вторгся в художественную жизнь. Переполненный впечатлениями от китайского и японского искусства Г. Б. Якулов стал убежденно внедрять в русское искусство и доказывать необходимость для него многих начал, обогащавших живопись Востока.

Он, являясь одним из убежденнейших проповедников целесообразности перенесения некоторых восточных приемов живописи в русское искусство, начал практически осуществлять и применять это и в своих первых театральных работах. Якуловские грезы и фантазии находили отклик в сердцах и художников и зрителей, особенно молодежи.

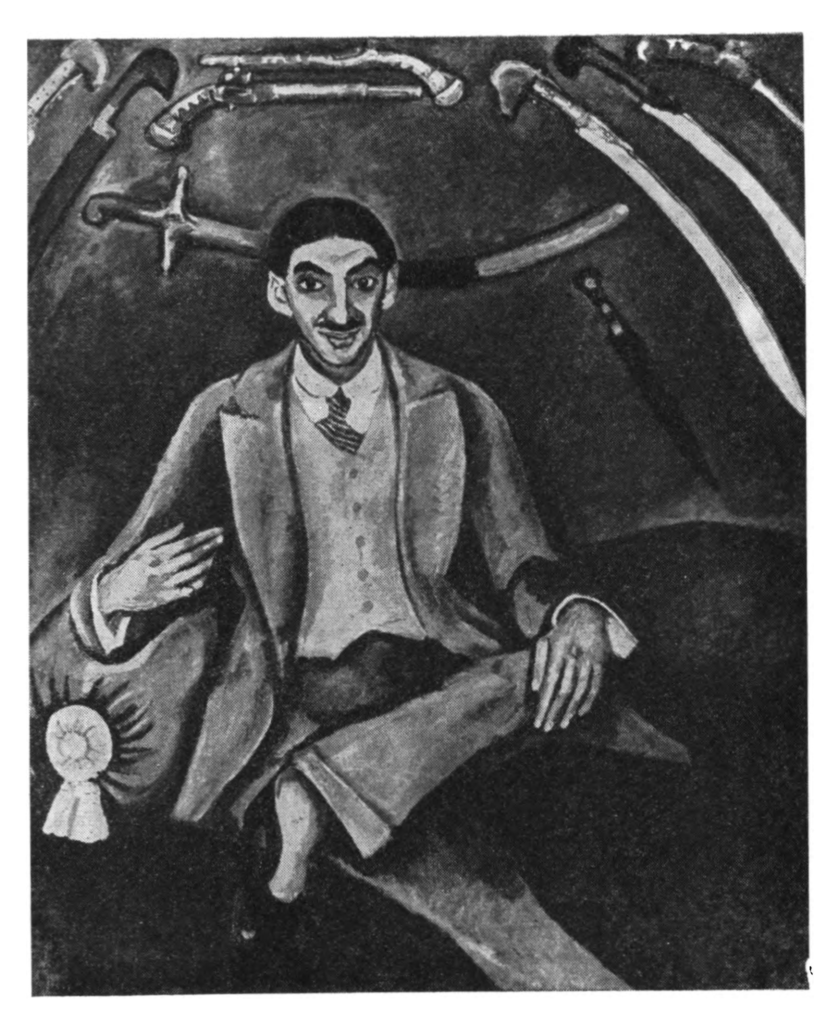
Вообще, в эти годы художническая молодежь Москвы страстно увлекалась театром. Театральные начинания С. И. Зимина, А. Я. Таирова, Ф. Ф. Комиссаржевского, примеры которых не оставались бесследными для деятельности даже казенных театров, были очень заманчивы.

Многое из того, что затрагивалось и обсуждалось в беседах и встречах у «Грека», находило отражение в творческой деятельности возникших в Москве художественных студий и кабаре, вроде «Летучей мыши», и переносилось даже в петербургскую «Бродячую собаку».

Беседы и раздумья у «Грека» Г. Б. Якулова, Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина и ряда других художников театра были очень плодотворны.

По признанию И. С. Федотова, встречи и страстные споры в кафе «Грека» имели значительное влияние на него и его друзей и в последующий период их творческой деятельности. «Новаторство» молодых посетителей «Грека» не мешало ни им ни их последователям с уважением относиться к достижениям Врубеля, В. Васнецова, а в области театральных декораций Головина и Рериха.

Многие московские художники благодарно вспоминали кафе и тогда, когда уже было снесено само помещение и наступили другие времена.



П. Кончаловский. Портрет Г. Якулова. 1910 г.

А. А. Арапов, немного скептик и неисправимый романтик, в конце жизни, проходя по Тверскому бульвару, вспомнил, что первые театральные мечтания которые он практически осуществил только через много лет, зародились у «Грека».

Павел Кузнецов тоже признавался, что и ему кое-что «померещилось» на Тверском.

К. Ф. Юон, вспоминая о своих работах, отображавших родной город, заметил, что посещения «Грека» помогли ему ощутить и понять «сам дух Москвы».

— Кафе натолкнуло меня написать характерный кусочек этой Москвы, — сказал он.

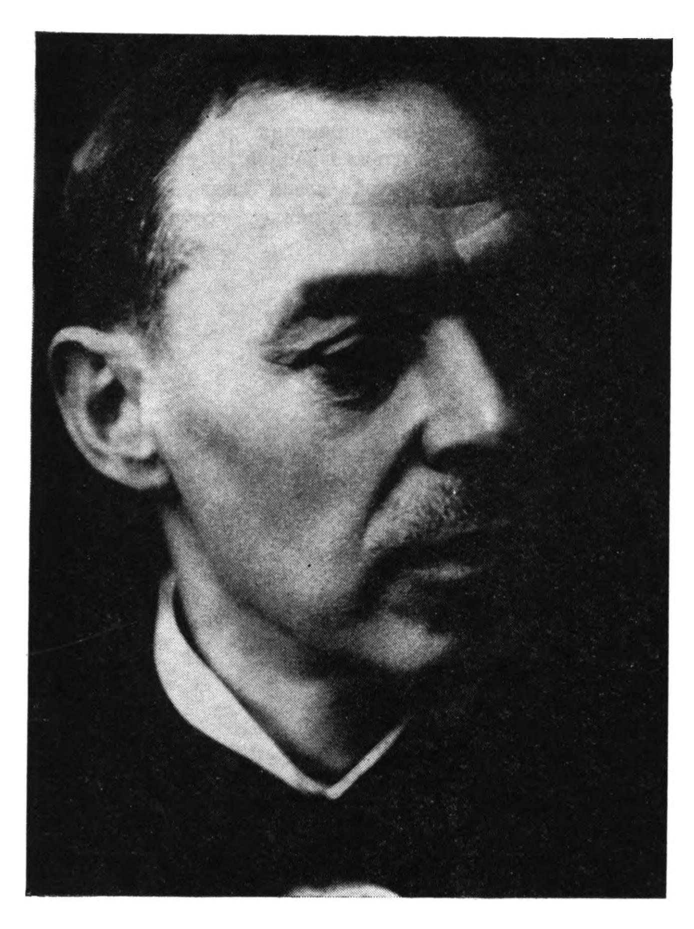
— Обстановка у «Грека», воздух и настроения, видимо, умели развязывать языки, раскрывать и объяснять ранее недостаточно ясное. Мне, например, — рассказывал художник, — одна из случайных бесед за столиком у «Грека» раскрыла, заставила непосредственно уяснить существо творческой умонастроенности Павла Кузнецова. После этой беседы с ясностью, до этого у меня небывшей, я полностью ощутил, какой это напряженный, неустанный мечтатель, покоренный одной, захватившей его идеей!

— У «Грека» я понял, — закончил К. Ф. Юон, — что Павел Кузнецов — прирожденный поэт-живописец.

Посетители «Грека» надолго сохранили в памяти облик Николая Николаевича Сапунова, проведшего много часов своей жизни в этом кафе. Через много лет после его неожиданной смерти в неприветливых серых волнах Финского залива многие из его друзей с нежностью вспоминали, как мечтал он о новых театральных декорациях.

Рядом с ним был всегда С. Ю. Судейкин, умевший порадовать друзей шуткой, выдумками, корни которых уходили в прошлый русский быт, с его подчеркнутой красочностью, своеобразием лиц, одежд, сословных отличий.

В Москве не было других мест, где можно было бы, не стесняя себя, свободно и громко говорить об искусстве, во всеуслышанье выдвигать любые эстетические положения.



А. Арапов. Фото

Кафе в этом отношении особенно в осенне-зимние и ранне-весенние дни, когда бывало мало посетителей, являлось очень подходящим местом.

Сейчас осталось немного людей, посещавших «Грека» и хранящих живые непосредственные ощущения от него. Нет дома, где оно размещалось, и уходят из жизни один за другим посетители.

Маленькое, таящееся в густой зелени Тверского бульвара кафе помогало сближению художников между собой и с деятелями смежных искусств.

В СТОЛЕШНИКАХ

*

Старое и новое

Оттого ли, что не долетал постоянный грохот колес экипажей и ломовиков и шум многочисленных пешеходов, постоянно переполнявших Столешников переулок, или от чего-либо другого, но в рабочем кабинете В. А. Гиляровского, в небольшой комнате с окном в тихий и малолюдный двор, иногда можно было от людей, бывших в Столешниках, слышать и увидать многое, чего в столовой или других комнатах квартиры слушать и наблюдать не приходилось. Именно здесь, около большого, от отца полученного письменного стола, сверх меры заваленного газетами, книгами, гранками, блокнотами «в клеточку», на которых любил писать «дядя Гиляй».

Бумажный хаос если не пугал, то во всяком случае заставлял удивляться, с какой ловкостью хозяин умеет быстро, почти мгновенно, находить в ворохе газет, книг, исписанных твердым почерком листов бумаги то, что ему нужно или для разговора с собеседником или для себя лично.

— Я все-таки, Гиляй, не устаю удивляться,— говорил ему неоднократно А. П. Чехов, любивший образцовый порядок на своем

столе, — как ты можешь не только разбираться, но и быстро находить то, что тебе нужно в этом бумажном столпотворении?

— Столпотворение было в Вавилоне. У меня просто рабочее место, за которым я каждодневно должен сидеть! Бумаг же на столе много оттого, что обязанностей у меня немало, а память пока отличная.

Я категорически прошу никого до моего стола не дотрагиваться, даже пыль на нем не стирать. Я знаю порядок на моем столе и помню, куда что положил и где взять нужную мне вещь.

— Если бес завел порядок, должен быть дома беспорядок,— говорил, посмеиваясь и глядя на бумажные вороха стола Гиляровского, В. М. Дорошевич.

— Бес — бесом, а пока обхожусь своими силами без вмешательства небес, — парировал Гиляровский. — На столе порядок, и я в нем великолепно разбираюсь, чужой помощи в этом деле ни от кого не прошу!

Так было до конца жизни хозяина «Столешников» и всегда вызывало невольное удивление всякого, кто мог наблюдать Гиляровского у его рабочего стола.

— Не все при многих разговаривать умеют, — сказал один работник Казанской дороги, вспоминавший декабрьские дни пятого года. — Иной разговор ведь вроде исповеди бывает! Словно на духу говоришь, без посторонних.

Исповеди не исповеди, но некоторые разговоры, при которых мне случалось присутствовать в рабочей комнате, бывали интересны тем, что собеседники делились иногда такими сведениями, которые поражали и заинтересовывали не столько необыкновенной новизной сообщаемого, сколько, повторяю, тем, что не в рабочей комнате, может быть, таких сведений и услыхать было нельзя.

Одной из таких бесед, особенно запавшей в памяти, был рассказ Саввы Ивановича Мамонтова о Сергее Павловиче Дягилеве, о котором неустанно шли бесконечные разговоры в Москве.

С. И. Мамонтов, Савва Великолепный, как звали его некоторые в художественной Москве, в момент беседы в рабочей комнате дяди Гиляя был уже не у дел.



С. И. Мамонтов среди художников в Абрамцеве. Фото.

Некогда распоряжавшийся финансами большого промышленного предприятия, Мамонтов в это время скромно жил в небольшом владении близ Савеловского вокзала. Назвал он его «Новым Абрамцевым» в память Абрамцева около Загорска.

Щедрая помощь молодым талантливым художникам — Виктору Васнецову, Поленову, Врубелю, С. Малютину, Константину Коровину, финансирование и художественное руководство оперными спектаклями в Солодовническом театре, которые открыли для широкой публики Ф. И. Шаляпина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова, — уже все это было в прошлом.

Память у Мамонтова, несмотря на его почтеный возраст, была неплохая, он поражал точностью описаний и характеристик людей, событий и мест, с которыми его сталкивала жизнь.

Мамонтовская память до поразительности четко сохраняла фамилии, имена и отчества, степени родственных отношений.

В «Столешники» Мамонтова привело желание помочь через газеты одному молодому художнику. Гиляровский обещал сделать, что в его силах.

Мамонтов сидел, широко и свободно откинувшись в кресле и рассматривал номера художественного журнала, редактируемого некогда С. П. Дягилевым.

— Дягилев сейчас случайно в Москве, я только что его видел! Как всегда бодр, энергичен... Журнал был не только создан им, он был его мыслью, волей, желанием, если хотите, даже каким-то капризом, умной забавой, прихотливым напоминанием если не о всех, то о многих областях нашей художественно-общественной жизни.

Дягилев был фигурой замечательной, когда я узнал его поближе и непосредственней. Во многом я не был с ним согласен. Мы, москвичи, на то, что он защищал, что проповедовал и утверждал, смотрели иногда по-другому, другими глазами, по-иному все воспринимали и оценивали.

В последние годы прошлого века мне чуть ли не каждую неделю, приходилось приезжать по железнодорожным делам в Петербург, бывать в канцеляриях и министерствах. Художественные

дела невской столицы в это время меня захватывали не особенно сильно...

В другой раз я услышал окончание его рассказа.

Вначале Мамонтов и Гиляровский говорили о только что вышедшем первом номере художественного журнала «Золотое руно», о Рябушинском.

Журнал удивил ко многому вообще привыкших москвичей невиданной полиграфической роскошью: великолепной бумагой, замечательными по выполнению репродукциями. Особенно все это казалось необыкновеным и удивительным еще и потому, что Москва еще не вполне «пришла в себя» и «очнулась» от только что пронесшейся революционной бури.

— Ваш наследничек, Савва Иванович, по прямой линии, — сказал, понюхивая табачок, Гиляровский, иронически поглядывая на Мамонтова. — Вы ведь тоже, кажется, одним из первых, подбросили или обещали подбросить деньжат на подобного рода затею в Петербурге!

— Не совсем точно, Владимир Алексеевич,— ответил Мамонтов.— Лет шесть-семь назад я действительно поддерживал начинание Сергея Павловича Дягилева, организовавшего художественный журнал... У Рябушинского сейчас другое дело. Он на корню берет художественный журнал «Искусство». Посмотрите в объявлении журнала список участников! Какие имена! Рябушинский бьет с тончайшим расчетом, без промаху. Здесь не сотрудники, а сплошь руанские утки, егоровские и тестовские расстегаи, эрмитажные и метропольские супы и удивительнейших марок вина: Арабажи, Депре, Леве, братьев Птицыных и Елисеева!

Как-то незаметно разговор перешел на Дягилева, к которому Мамонтов относился одновременно и с некоторой ревностью и с любовью.

— Дягилев умеет зажигать огнем искусства каждого талантливого человека, раздуть «искры» дарования.

— Так же как и вы, Савва Иванович, в свое время,— заметил Гиляровский, опять зарядив себя неизменной понюшкой табаку из небольшой серебряной, много всего перевидавшей табакерки.

— Я, Владимир Алексеевич, другое. Я только старался угадывать будущие таланты. Не буду скромничать: дело прошлое. По мере сил и разумения все-таки кое-что, конечно, сделал. Все-таки если не все, то кое-кто помнит мою работу и мое усердие. Шаляпин, В. Васнецов, К. Коровин, Серов, даже Поленов до сих пор ко мне хорошо относятся, не забывают доброго с моей стороны к ним внимания и отношения... Дягилев совсем другое дело. Он выбирает не бутоны, а распустившиеся цветы, соединяет таланты в своеобразные букеты.— Помню, как уговаривал меня Валентин (Серов.— *В. Л.*) помочь Дягилеву. Может быть, я не поскупился бы, дал ему средства, если бы в моих делах в это время не обнаружились трещины.

С. И. Мамонтов вспомнил о Дягилеве с удовольствием, увлеченно рассказывая о его квартире на Литейном, где велись беседы о новом журнале. Молодой красавец, с седым вихрем в гуще черных волос, с розовыми щеками, горящими глазами, блестящими белыми зубами, задорной торжествующей улыбкой и неизменным моноклем явно вызвал его симпатии.

Восстанавливая в памяти рассказ Мамонтова, я вспоминаю, как часто Дягилев подчеркивал в беседах:

— Ни я ни мои друзья не стремились ничего открывать, не хотели и не требовали обязательно идти по новым дорогам! Мы выставками и статьями в журнале только намечали направления к неведомым дорогам, относясь с полным уважением по всему истинно прекрасному и великому, что было сделано до нас в родной культуре! Мы иногда задирали, больно кололи все то, что казалось тормозами против нормального движения вперед! Это нужно было делать против всего мешающего, по нашему мнению, нормальному, правильному развитию. Это закон жизни, развития и против него вряд ли есть смысл возражать!

— Савва Иванович, не со всем, что печаталось в «Мире искусства», можно согласиться, не все бесспорно,— заметил Гиляровский, понюхивая табачок. — Мне, например, малоприятны колкие замечания против Репина, В. Васнецова и других художников, которых я почитаю, и, думаю, по заслугам!



К. Сомов. Обложка журнала «Мир искусства».

— Это все насколько, я знаю, выпады Альфреда Нурока, Вальтера Нувеля, может, Бенуа и Бакста, сам же Сергей Павлович, хотя с этим охотно соглашался, но за своей подписью в журнале никогда не печатал!

На одну из таких бесед, частенько происходивших в кабинете Гиляровского, попал поражавший своей жизнерадостностью и необычайной деловитостью И. Э. Грабарь.

Грабарь жил захватившей его мыслью о создании «Истории русского искусства». Он буквально бредил развернувшимися перед ним открытиями необычайных сокровищ архитектуры Севера, восторгался строгостью линий и пропорций петербургской и московской строительной классики, был упоен живописью русских икон пятнадцатого — семнадцатого веков, но не переставал интересоваться и делами современников.

— Мы, — говорил он, — зачинатели и создатели «Мира искусства», никогда не хотели и не собирались ничего отвергать из настоящего и бесспорного, обогащающего наше прекрасное искусство, прошлое и настоящее, и Илья Ефимович только по горячности своей натуры обвиняет нас в несуществующих в этом отношении прегрешениях! Мы, объединяемые «Миром искусства», хотим смотреть на явления искусства своими глазами, глазами людей сегодняшнего дня. В этом отношении наиболее смелым, порой, может быть, ненужно дерзким, всегда встречавшим горячую поддержку со стороны Серова и Бенуа, излишне, может быть, самоуверенным и требовавшим подчинения являлся Сергей Павлович.

Грабарь любил напомнить собеседнику дягилевский парадокс, что «мирискусники» — не «нарциссы», любящие только себя, что они через себя как наиболее впечатлительных, все замечающих и чутких современников преданно любят, ценят и уважают все истинно прекрасное.

— Мы ценим, чтим и уважаем настоящих основателей и вождей передвижников, — резко говорил Грабарь.

Дягилев тоже в своих беседах отмечал, хотя и с оговорками, бесспорные достоинства и качества передвижников, четкость, ясность и цельность их художественной программы.



Л. Бакст. 1914 г. Фото.

— Для всякого умом и чувством воспринимающего художественное произведение,— доказывал нам Дятилев,— ценность и значительность искреннего произведения искусства заключается в наиболее ярком проявлении личности его творца!

Грабарь был прекрасным рассказчиком. Он несколько раз после этого посещения появлялся в «Столешниках», всегда чем-то увлеченный, горячий спорщик, не уступающий в этом острослову, тоже неуемному собеседнику Гиляровскому, любившему живопись и с увлечением всегда беседовавшего о ней и ее критиках.

Так от Грабаря впервые услышал я о том, как делался журнал «Мир искусства». О его сотрудниках мы в Москве знали немногое.

Дмитрий Владимирович Философов был талантливый журналист и литератор. Его попытки эквилибристически соединить несовместимые понятия, как революция и религия, неизменно оканчивались неудачей. Он горячо отстаивал ему казавшиеся вполне возможными соединения каких-то бездн, находившихся, по его словесным формулировкам, вверху и внизу, и чего-то еще другого не совсем ясно объяснимого,— примерно так характеризовал Грабарь Философова.

Вальтер Федорович Нувель официально числился заведующим музыкальным отделом журнала и до конца жизни Дягилева являлся его авторитетным советником в области музыкальных дел.

От Грабаря я узнал о том, что инициатором наиболее задиристых заметок в хронике был Вальтер Федорович.

А ядовитые, часто полные язвительного остроумия заметки, подписанные псевдонимом «Силен», больно ранившие многих, были написаны Альфредом Павловичем Нуроком, худым, лысым, с козлиной бородкой и ехидной улыбкой человеком, не ленившимся нарушать чинное спокойствие высшей иерархии тогдашнего художественного Петербурга.

Сотоварищем этих двух нарушителей спокойствия были Леон Самойлович Бакст и Александр Николаевич Бенуа.

Бакст в это время был щеголеватым, с иголочки всегда одетым, светским петербуржцем с мягкими движениями, тихим голосом, го-



К. Сомов. Портрет М. Добужинского. 1911 г.

лубоватыми глазами, резко оттенявшими заботливо расчесанные рыжеватые усы и такой же яркой окраски волосы.

Бенуа, в противовес Баксту, оставлял впечатление человека, мало заботившегося о своей внешности, не замечавшего, как и во что он одет. Помятый пиджак, часто невыглаженные брюки, растрепанные волосы, соскальзывающее с носа пенсне, горбившаяся при походке фигура оставляли впечатление художника не от мира сего.

— Эта группа сотрудников журнала, когда я вернулся из-за границы,— рассказывал Грабарь,— была хозяином всех дел «Мира искусства».

Конечно, немаловажными были влияние, советы и замечания К. А. Сомова, Е. Е. Лансере, поражавших своим необычным молодым видом; похожей на курсистку, с пенсне на шнурочке, ученицы Матэ Анны Петровны Остроумовой; вернувшегося из-за границы И. Я. Билибина, М. В. Добужинского и, конечно, периодически наезжавшего из Москвы, всегда поражавшего несхожестью с другими, по-своему обособленного В. А. Серова.

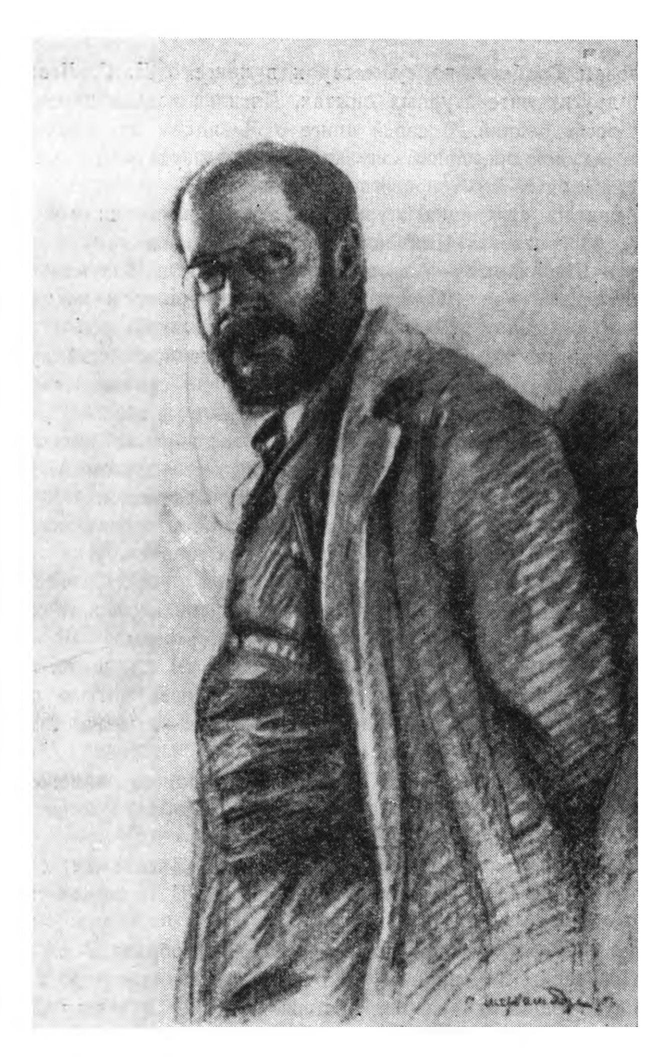
Дягилев в этот период написал для журнала немного.

В одной из статей он подчеркивал необходимость и целесообразность одновременного экспонирования картин мастеров прошлого и современных художников.

Внешне как бы остывая к деятельности современных ему художников он не прекращал помещать в журнале репродукции с их картин. Подумывал он и о создании специального музея, в котором было бы широко показано старое и новое русское искусство.

Напряженно работал он как историк русской живописной культуры восемнадцатого века. Им намечалось издание «Русская живопись XVIII века» * в трех томах, из которых первый должен был быть посвящен Левицкому, второй — Рокотову, Антропову, Шибанову, третий — Боровиковскому. Вышел, правда, только один — о творчестве Д. Г. Левицкого. Это исследование, несмотря на свой фрагментарный характер, остается пока примером того, как надо издавать книги о творчестве художников.

* Книга вышла в Петербурге в 1903 г.



А. Шервашидзе. Портрет А. Бенуа. 1903 г.

По словам Грабаря, по существу и в книге о Д. Г. Левицком, как и в других литературных опытах, Дягилев только намечал горизонты исследований. В своей книге о Левицком он показал, что такое этот художник, призывая заняться им, изучать его наследие, делать для себя из его творчества выводы.

Через год на страницах журнала Дягилев выступил с исследованием о портретистах Шибановых. В нем он рассказал о творчестве двух Шибановых — Алексее и Михаиле. Он документировал их не известные произведения и привлек внимание к неведомым, загадочным мастерам русской художественной культуры.

В плане таких же попыток пробуждения национальной художественной мысли Дягилевым была опубликована статья о выставке русских исторических портретов в Таврическом дворце.

Очень авторитетно и обоснованно он рецензировал иллюстрированный каталог этой выставки, составленный его другом А. Н. Бенуа и рано умершим исследователем Н. Н. Врангелем.

Об этой собранной Дягилевым выставке исторических портретов в Таврическом дворце Грабарь говорил с восхищением.

Готовясь к выставке, энергично разыскивая будущие экспонаты, Дягилев, не щадя сил и энергии, объехал множество тогдашних медвежьих уголков, разыскивая нужные ему портреты.

— Дягилев являлся своеобразным Чичиковым двадцатого века, собиравшим мертвые души, только запечатленные кистью неведомых, порой замечательных, наших живописцев, — заметил Гиляровский.

— Дягилев был счастливее своего прототипа, созданного Гоголем,— ответил И. Э. Грабарь.— Ему удалось собрать более шести тысяч портретов.

Выставка в Таврическом дворце, созданная Дягилевым, открыла новую эру в изучении русского искусства XVIII и первой половины XIX века.

По-настоящему историки искусства еще не добрались до серьезного ее изучения, она прошла мимо них, как бы стороной, а потом многие из экспонатов погибли, и только каталог и статья Дягилева могут рассказать нам о них.

В предвыставочной сутолоке

Закулисная повседневная жизнь любого театра, несмотря на свою внешнюю обыденность, невольно привлекает внимание всякого соприкасающегося с ней постороннего человека.

Это происходит, вероятно, оттого, что очень заманчивым кажется многим актерский быт со всеми его сложными, часто противоречивыми взаимоотношениями. И, конечно, почти всегда удивляют и производят сильное впечатление своей громоздкостью и сложностью декорации и вся машинерия сцены.

Арки, падуги, бутафория и все прочее необходимое для спектакля заставляют благоговеть перед чудесной тайной театра.

Неизменное чувство восхищения возникало у всякого, кому удавалось попадать в таинственный закулисный мир приземистого знакомого-перезнакомого двухэтажного дома Щепкина на широкой, в начале века малолюдной Театральной площади.

Очень любопытно было встречать в отделенной от зрительного зала занавесом половине Малого театра А. И. Южина, А. П. Ленского, семью Садовских, Е. Д. Турчанинову, Е. К. Лешковскую, А. А. Яблочкину, А. А. Остужева. Наблюдать, как, крестясь, выходила на сцену М. Н. Ермолова. Видеть, как вывозили в кресле на сцену Г. Н. Федотову

Минутами можно было, не отрываясь, наблюдать, с какой ловкостью, точностью и быстротой сменялись в коротких антрактах сложнейшие декорации. Мастера методически таскали, мастерили, приколачивали, расставляли все для очередного акта.

На глазах «в мгновение ока» вместо пышной гостиной вырастала глухомань старого бора, берег моря сменялся полем, освещенным солнцем, а кабинет чиновничьей петербургской квартиры превращался в площадь приволжского городка с богомольцами, кликушами и «дикими барынями».

Здесь, за кулисами Малого театра, однажды познакомился я со среднего роста, худощавым, типично интеллигентного вида человеком. Он протянул руку и сказал: «Кандауров Константин Ва-

сильевич! С вами мы, кажется, уже встречались в «Столешниках» у Владимира Алексеевича!»

После короткой беседы среди запыленных декораций и театральных потемок щепкинского дома я часто встречался с К. В. Кандауровым на художественных выставках.

Одна встреча особенно запомнилась. Произошла она во время подготовки выставки «Мир искусства», которой Кандауров как московский ее организатор отдавал много времени.

В залах на Большой Дмитровке стояли ящики с доставленными из Петербурга картинами. Часть их, принадлежавшая москвичам, была расставлена вдоль стен. Из комнаты в комнату в пальто ходили художники, выбирая места для развески, а Кандауров, присев на подоконник, и, видимо, очень устав, поздоровавшись, заговорил:

— Измучили меня вконец разговоры с москвичами, все время торгующимися с петербуржцами из-за мест. Сейчас у нас сплошное дипломатическое согласование взглядов, манеры и точек зрения. Лентулова надо примирять с Бакстом, Машкова с Кустодиевым, Рериха с Фальком. И все только для того, чтобы выставка как-нибудь «склеилась» и из нее вышло то, что нужно!

Может быть, раньше художники были другие: более покладистые и однородные, или характер их был иной. Многие мне рассказывали, что Дягилев решал все мгновенно: вскинет ловко монокль, мимолетно взглянет на картину, бросит резко — «не подходит», и вся недолга, и все разговоры и раздумья окончены. Все сразу соглашались. А «все» в его времена состояло из людей совсем не маленьких, со своим характером, почерком, нравом: Серов, Сомов, Бенуа, Рерих, Бакст, Кустодиев.

Тогда от Кандаурова я услышал и о конце «Мира искусства». На одном из собраний в квартире Дягилева был создан специальный выставочный комитет в лице Серова и Бенуа, которым поручалось укрощение буйного характера самовластного «хозяина». Участники были поделены на три группы: постоянных, выставлявших по своему усмотрению; получавших приглашение участвовать на выставках, с тем чтобы одна вещь была обязательно по реко-



К. Сомов. Автопортрет. 1910 г.

мендации комитета; и приглашаемых только по рекомендации семи постоянных членов «Мира искусства».

Вторая и третья выставки расширили состав участников. Были приглашены: Билибин, Браз, Остроумова, Виноградов, Досекин, Мамонтов, Пастернак, Рылов, Рябушкин, Святославский, скульптор Голубкина и другие.

В 1902 году 9 марта открылась в Пассаже четвертая выставка, до которой выделилось самостоятельное объединение москвичей, начавшее устраивать выставки «36-ти» по числу входивших в него участников.

А в середине февраля 1903 года было последнее собрание на квартире Дягилева.

По рассказам москвичей, горячо отстаивавших создание отдельной московской выставочной организации — «Союза русских художников», из петербуржцев их поддерживали только Билибин, Браз и, отчасти, Бенуа.

Собрание было бурным. Философов, обменявшись взглядами с Дягилевым, ледяным тоном громко сказал ставшую легендарной фразу:

— Слава богу, значит конец!

Через год прекратилось издание журнала «Мир искусства».

— Заболтался я, вспоминая старину, которая для меня старой никогда не будет,— прервал затянувшуюся беседу Кандауров, заметив вошедших в зал с картинами в руках А. В. Лентулова и И. И. Машкова.

Голоса с Невских берегов

Москва всегда зорко следила за делами северной столицы. Коллекционеры охотно приобретали работы с выставок «Мира искусства» и гордились ими. Со временем выставки объединения стали показываться и в Москве.

После пятого года московские выставки «Мира искусства» стали менее боевыми и задористыми. Но все-таки и они были очень привлекательны. Отошли в небытие дни, когда каждая «мирискусническая» выставка в Петербурге, а потом в Москве, являлась громким кличем, дерзким вызовом.

Выставки «Мира искусства» в обоих столицах после пятого года не будоражили, не нарушали мирного покоя уже почивших в славе, признании и сознании свершенного дела передвижников. Создатели и руководители «Мира искусства» уже не казались посетителям их выставок источниками и носителями «заразных бацилл», тревоживших мирно дремлющих в почетных креслах академиков.

Да и на традиционные Академические и Передвижные выставки начали привлекаться и молодые воспитанники величественного здания на берегу Невы, охраняемого тысячелетними сфинксами, и «лояльные» выпускники, по существу, всегда обуреваемой дерзаниями Московской школы живописи.

Сергей Павлович Дягилев при наездах в Москву после «декабрьских дней» не считал нужным скрывать, что он «устал драться» с настоящими или выдуманными противниками в одиночку.

Александр Николаевич Бенуа продолжал безраздельно господствовать над направленностью и целеустремленностью «Мира искусства». Его вкус чувствовался в организации каждой выставки. Но его некогда вызывавшие штормы и бури оценки современных художников стали сдержаннее. И его, как и Дягилева, все больше захватывали «дух и чувство театра».

А. Н. Бенуа создал к этому времени, помимо полемического очерка по истории русского искусства, изумившую изяществом и открывавшую ряд забытых или малоизвестных русских живописных шедевров «Школу русской живописи».

Каждый выпуск «Школы», издаваемой прославленной печатно-издательской фирмой «Голике и Вильборга», являлся бесспорным художественным событием.

В это время А. Н. Бенуа начинал готовить для издательства «Шиповник» «Историю живописи всех времен и народов». Этим историческим исследованием он хотел, по-видимому, убедить чита-

телей в правоте своего восприятия и понимания художественных произведений.

Бенуа, уже не пылая прежней страстью к выставкам «Мира искусства», не отдавал им всего себя. Предварительными дружескими замечаниями и газетными статьями он покровительственно «похлопывал по плечу» ближайших соратников и друзей, когда-то очень любимого им капризного детища. Он равномерно делил свою творческую энергию между спектаклями и выставками, не скрывая наступившего охлаждения к «Миру искусства».

В театре особенно привлекали его своей романтичностью, сказочностью балетные постановки. Успех декораций Бенуа у взыскательных зрителей Парижа укрепил его в любви к театру. Он стал для него основным в жизни, хотя Бенуа и не переставал внимательно следить за делами в изобразительном искусстве.

Нечто подобное происходило в эти годы и со многими его верными и преданными друзьями по выставочной организации.

У молодых, убежденных в правоте своих взглядов художников — Бакста, Добужинского, Кустодиева, Лансере, Рериха, Сомова — также почти исчезла нетерпимость и непримиримость к действительным или мнимым противникам.

К этому времени уже не существовал и журнал «Мир искусства», который делался с любовью и полемическим задором.

Леон Бакст, щегольнув «Античным ужасом», «окунулся» в стихию театра, ошеломляя красочными, изысканными и пряными декорациями и костюмами.

Изменился и М. В. Добужинский, начавший увлекаться урбанистическими сюжетами. Особый успех на выставке имел его «Человек в очках» — портрет поэта на фоне унылого безрадостного петербургского пейзажа.

Как и его друзья, он тоже писал декорации к постановкам «Старинного театра» — одной из занимательных затей эстетствующего Петербурга начала двадцатого века.

Одновременно художник с воодушевлением писал полные лирического очарования эскизы к тургеневскому спектаклю «Месяц в деревне» во МХАТе.

Борис Михайлович Кустодиев, изображая житейское благополучие и до одурения щедрое жизненное изобилие волжского купеческого быта и шумную деловитую пестроту базаров, писал и портреты заметных людей художественного мира Москвы и Петербурга.

Е. Е. Лансере, почти «стряхнув» с себя завороженность петровским, елизаветинским и екатерининским Петербургом, писал пейзажи средней полосы России и сосредоточенно готовился к серьезной работе над монументальными росписями.

Н. К. Рерих от увлечений древними старцами, волхвами, дозорными переходил к конкретным, почти документальной точности живописно-архитектурным зарисовкам Пскова, Новгорода, Ярославля, Нередицы.

Изощренный, кокетничающий, с неизменным ироническим прищуриванием изображавший мир ушедших фижм, кринолинов, масок, париков и мушек К. А. Сомов также начал изменять своим излюбленным «героям», коротавшим дни и недели под звуки клавесина.

От изображений прихотливых забав, клоунадских маскарадов он переходит к крепко и добротно написанным портретам представительниц московского эстетствующего купечества.

Недавние веселые, талантливые забияки «Мира искусства», смущавшие покой и благоденствие признанных, мирно подремливавших в славе авторитетов Академических и Передвижных выставок, готовились уже сами переходить в «сонм» маститых. Они уже считали вполне естественным и нормальным, что о них толкуют, как об известных «общепризнанных мэтрах», и что они входят в число мастеров, за работами которых охотятся видные коллекционеры.

На выставках «Мира искусства» этого времени все чаще и чаще появляются произведения талантливой молодежи, захваченной стремлением дальнейшего изменения существовавших форм современного живописного искусства.

Такими омолаживающими силами «мирискусники» в Петербурге избрали активных, академической выучки, талантливых, сильных

в рисунке живописцев во главе с Александром Яковлевым и Василием Шухаевым.

Для усиления своих позиций и главное своего влияния как передовой художественной группировки столпы «мирискусстничества» пошли даже на большее. Они решили пригласить на первый взгляд мало им подходящих ярких представителей буйной ватаги москвичей: Машкова, Лентулова, Павла Кузнецова. Эти москвичи первыми решительно нарушили спокойствие выставок «Мира искусства».

Страстность, живописный темперамент москвичей звучали диссонансом на фоне живописи и рисунков «Мира искусства», рожденного величавым «хладнокровием» классики художественного Петербурга.

Это была, может быть, спорная попытка «омолаживания» солидного, много сделавшего объединения, но она была вынужденной. «Мирискусники» боялись преждевременной старости. Одаренные, прекрасно знавшие мировую живопись руководители «Мира искусства», свято чтившие классику, ощутили необходимость «посторониться», чтобы дать дорогу юности.

«Мирискусники» становились воспитанными «джентльменами» добропорядочного, всеми чтимого живописного мастерства в рамках и пределах естественно развивающегося и растущего реалистического искусства.

Все это накладывало определенный отпечаток и на московские выставки «Мира искусства», которые я помню.

От вернисажей «Мира искусства» не ждали каких-то откровений, шли туда без того трепета и волнения, которые всегда были заметны на выставках «36-ти», а потом на выставках «Союза русских художников», где предвкушали встречу с живописью Константина Коровина, Жуковского, Юона, Петровичева, Малютина. Публика выставок «Мира искусства» была почти такой же, как и на открытиях «36-ти» и «Союза русских художников». Оживленная, знакомая друг с другом, в достаточной мере уравновешенная. Она спокойно воспринимала даже произведения показывавшихся там озорничавших москвичей, тайно мечтавших во что бы то ни стало «задеть» хотя бы чем-нибудь посетителей выставок.

Художественные критики спокойно переходили от картины к картине, обмениваясь приветствиями с многочисленными знакомыми. Только начавший входить в известность, нервный, иногда бравирующий подчеркнутой непосредственностью Абрам Эфрос и с язвительной улыбочкой А. Койранский своими репликами и замечаниями заостряли порой внимание на отдельных произведениях, но это не нарушало обстановки благочиния, не вызывало разгоряченных споров и едких столкновений во мнениях.

Иногда даже большее внимание проявляла и высказывала публика не картинам, а приехавшим с берегов Невы, ко дню открытия, петербургским участникам выставки — редким гостям Москвы.

На произведения приглашенных москвичей И. И. Машкова, А. В. Лентулова, П. В. Кузнецова поглядывали с чувством недоверчивой осторожности, продиктованной отсутствием определенных и твердо установленных художественных оценок и признания.

Этих художников только «поддразнивала слава», им только еще грезилась известность. Они еще не были многими признаны.

В последние годы существования «Мира искусства» вечерами после открытия выставок в особняке В. О. Гиршмана у Красных ворот с очаровательнейшей хозяйкой, издавней покровительницей художников-петербуржцев и примыкавших к ним москвичей, Генриэттой Леопольдовной устраивался обязательный прием.

На таких встречах, где присутствовали многие московские меценаты и любители искусства, шел непринужденный обмен мнениями.

За столом, со вкусом сервированным, вспыхивали споры, раздавались с немалой долей похвал и недоумения оценки произведениям вновь приглашенной молодежи.

В дружески развертывающуюся за ужином беседу москвичей и петербуржцев вкрапливались язвительные меткие реплики А. Н. Бенуа, скупые замечания В. А. Серова, яркие словечки К. А. Коровина. Галантно беседовали с хозяйкой К. А. Сомов и сдержанный М. В. Добужинский.

Присутствующие коллекционеры прощупывали возможность приобретения интересовавших их произведений. Здесь «заметывались» заказы на портреты.

«Заговорщик» из Трубниковского

В. А. Гиляровский с какой-то особой гордостью произносил слова: «Я — москвич». Дом Гиляровского был по-московски гостеприимен. Здесь постоянно были люди, вечно спорили.

Всегда был желанным гостем И. С. Остроухов. Появлялся он в «Столешниках» изредка, всегда в связи с каким-нибудь необычайным событием, вызвавшим обостренное внимание художественной общественности, страстные толки и разговоры.

Одним из таких событий, нарушивших покой и созерцательное состояние москвичей, явилась начатая новым директором Третьяковской галереи И. Э. Грабарем полная перевеска всех картин, находившихся в замоскворецком особняке Третьяковых.

Газеты стали печатать статьи, беседы «за и против» производимой Грабарем перевески.

В связи с этим, кажется, Остроухов как старейший попечитель галереи, благословленный на эти обязанности самим основателем Павлом Михайловичем Третьяковым, зачастил к В. А. Гиляровскому. Через него как журналиста он думал оказывать определенное влияние на московскую художественную общественность.

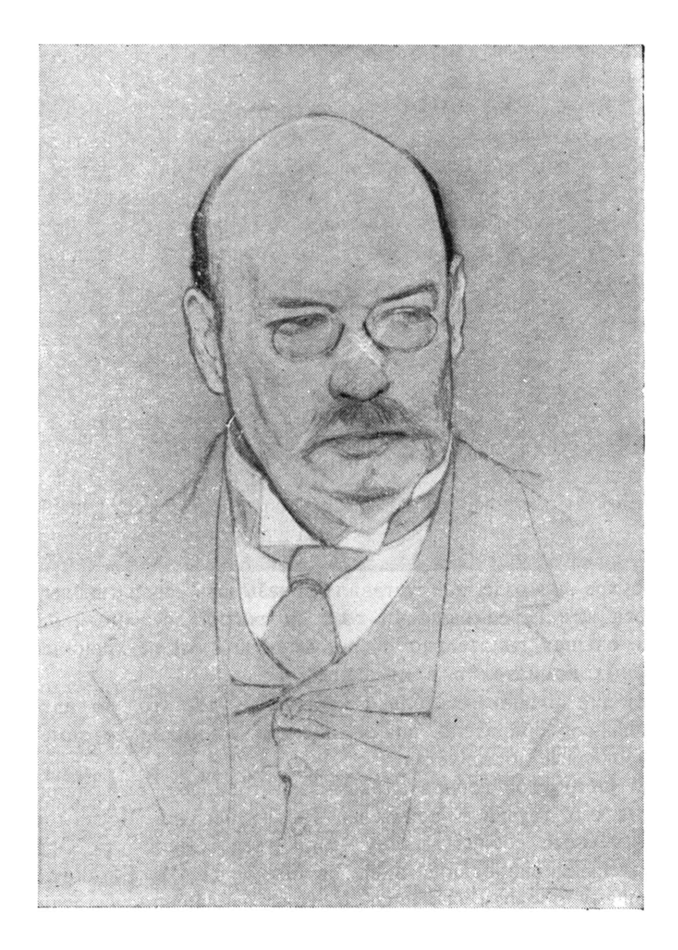
Много разговоров велось на эту волнующую тему в «Столешниках».

Во время бесед раскрывались многие стороны характера Остроухова, которые, может быть, в более обычной обстановке и не были особенно заметны.

Интереснейшие подробности рассказывал об Остроухове и художник Сергей Арсеньевич Виноградов.

Он хорошо знал его и был своим человеком и у Остроухова и в «Столешниках».

Некоторые представители кондовой купеческой Москвы считали его «немного свихнувшимся» по части художества. Они объясняли его «баловство искусством» тем, что у него имелись свободные деньги, полученные в приданое за женой от чаеторговцев Боткиных.



Н. Андреев. И. Остроухов. 1914—1916 гг.

Молодая купеческая Москва, начинавшая в начале века «болеть» коллекционерством, завидовала, что Остроухову поразительно везет в покупках.

Сам Остроухов был человеком большого роста. Глаза его зорко вглядывались через пенсне в собеседника, но особенно запомнились руки — они как бы мешали ему. Когда он сидел в кресле, то был похож на медведя в берлоге. Он беспрекословно командовал в правлении чайной фирмы, самовластно распоряжался в Лаврушинском переулке, дома, в Трубниковском, ворчливо покрикивая на свою безответную спутницу жизни.

С большим увлечением устраивал Остроухов изысканные обеды, чаще ужины для всякого рода приезжавших знаменитостей, «тешил» себя и приглашенных домашними музыкальными вечерами, собиравшими изысканных любителей.

К Остроухову часто приходили «на огонек» крупнейшие представители художественного московского мира.

При всей сложности, противоречивости, излишней темпераментности натуры, несговорчивости характера, капризности и безапелляционности суждений всегда он был одним из центров «притяжения» в Москве.

Остроухов никогда не уставал показывать свои иконы, даже хвалиться ими перед каждым, кого он считал достойным их осмотра. Небольшая, тщательно оберегаемая коллекция хранилась и в просторных комнатах и в мезонине.

В мезонин проникали только избранные, те, кто, по авторитетному мнению собирателя, знали икону и понимали ее замечательные живописные достоинства.

Начал Остроухов собирать иконы как-то сразу, скоропалительно. Из числа его друзей и приятелей среди торговой Москвы некоторые не чуждые собирательству люди утверждали, что Остроухов начал коллекционирование икон «в пику» П. И. Щукину, давно собиравшему в своем особняке на Пресне «заваль» из старых заброшенных ризниц древних монастырей и «наперекор» молодому собирателю С. П. Рябушинскому, не жалевшему больших денег на приобретение древней живописи.



С. Малютин. Портрет А. Васнецова.

В столовой бывали многие. Собирались частенько выпить чаю или стакан вина, особенно красного, которое очень любил сам хозяин и хорошо знал в нем толк, поговорить вообще и на текущие «злобы дня», если они связывались с каким-нибудь событием или явлением, относящимся к жизни искусства.

Одним из таких событий в мире искусства особо взволновавшим художественные круги Москвы, было получение Остроуховым изданного в Петербурге первого номера нового большого художественного журнала, ядро сотрудников которого состояло из лучших сил, когда-то работавших в «Мире искусства» и «Золотом руне». Журналу дали название «Аполлон». Редактирование его принял на

себя известный в то время в художественных кругах Петербурга молодой эстетствующий критик и поэт, изредка писавший в газете «Слово» и миролюбовском «Журнале для всех» — Сергей Константинович Маковский. Он был сыном когда-то гремевшего в салонах «просвещенной буржуазии» обеих столиц художника Константина Егоровича Маковского.

В обложке с рисунком, сделанным, кажется, Бакстом, переходила из рук в руки в столовой за большим остроуховским столом первая книжка «Аполлона», внимательно, с пристрастием рассматриваемая каждым из присутствующих.

Большинство собравшихся было из числа участников «Союза русских художников», часть которых — А. Е. Архипов, А. М. Васнецов, В. В. Переплетчиков — раньше видели свои произведения напечатанными на страницах «Мира искусства» и «Золотого руна».

— Интересно, насколько единолично будет составлять номера «Аполлона» Сергей Константинович? Ведь Ушков, дающий деньги на издание, вряд ли сможет вмешиваться в редакционные дела! С Пречистенки затруднительно это осуществлять,— заметил с хитрецой и некоторой завистливостью в глазах В. В. Переплетчиков.

— Сергей Маковский, говорят, по нраву крутенек, любит делать по-своему,— добавил А. М. Васнецов, осторожно всегда высказывавший свои мысли.

Потом вспомнили о «Мире искусства» и о полемике Репина с Дягилевым в журнале.

— История разберется, почему репродукции с картин Васнецова не сопровождались объясняющим текстом и отчего Репин выступил с открытым письмом по адресу Дягилева в журнале «Нива».

Вспыльчивый темперамент Ильи Ефимовича нам всем хорошо известен. Негодование его против С. В. Малютина, К. А. Сомова и других тоже объяснимо, но нельзя забывать и того, что он за несколько лет до начала дягилевского дела в книжках «Недели» горячо и страстно выступал с проповедью новых начал в живописном искусстве.

— Марья Петровна,— обратился Остроухов к скромно сидевшей за самоваром и разливавшей чай жене,— сходите в кабинет, при-

несите со стола развернутую книжку «Недели», я как раз ее утром просматривал!

Книжка была принесена, и Остроухов, поправив очки и напрягая глуховатый голос, найдя нужные ему репинские строчки, прочел: «Все испугавшиеся теперь за судьбы искусства скажут в один прекрасный день: да это совершенно законное явление, против этого и спорить нечего, и признают в этом странном движении проявление нового мотива творчества и закрепят за ним право гражданства. Да, друзья мои, борьба напрасна. Вы не будете иметь успеха с вашим китайским принципом, да и трудно».

— Нельзя не заметить,— добавил, как всегда подыскивая осторожные выражения, Васнецов,— что Илья Ефимович все время подчеркивал свое восхищение энергией Сергея Павловича, хвалил его за любовь и преданность искусству! Мой брат показывал мне письмо Дягилева, в котором он после отказа брата числится сотрудником журнала, дал очень высокую оценку его творчеству.

Мы, москвичи, никогда не должны забывать, с какой верой, горячностью и убежденностью Сергей Павлович защищал Виктора Михайловича, как искренне восхищался его работами во Владимирском соборе. Я никогда не забуду дягилевского замечания, когда он, говоря о васнецовской выставке в Петербурге, отметил, что если в будущем будут выделять имена Левитана, Нестерова и Серова, то теперь мы должны чтить и тесно объединяться вокруг имен Репина, Васнецова и Сурикова.

Навек для меня останется незабываемым пафос Дягилева, утверждавшего, что эти три художника определяют своим творчеством силу, блеск и значение всей современной русской живописи. Главной заслугой этой тройки, в особенности Васнецова, Дягилев считал их подчеркнутую небоязнь быть всегда самими собой. Никогда в русском искусстве национальное самосознание не проявлялось с такой силой и определенностью, как в творчестве названных живописцев.

Васнецов — Киевского собора, — говорил Дягилев, — есть прямое продолжение деятельности его как автора «Каменного века». В Киеве он подчеркнуто, даже вызывающе характерен и раскрывает в пол-

ной силе лучшие свои стороны, выражает заветные свои художественные образы, наиболее близкие душе и сердцу народа.

Бенуа, Бакст и Сомов все время усиленно разъясняли Дягилеву привлекательные стороны импрессионизма. Вначале он относился к нему если не отрицательно, то с большой долей скептицизма. Упорный северянин ограничивался только помещением в журнале репродукций с их произведений, но сам об их творчестве умышленно помалкивал.

Западники боролись в «Мире искусства» если не за власть над Дягилевым и Философовым, то за определенное влияние на них.

— Частенько, Илья Семенович, «Мир искусства» походил на парламент мнений,— сказал, старавшийся всегда казаться проницательным и дипломатичным Переплетчиков.

— Это, пожалуй, правильно,— вставил Аполлинарий Михайлович. — Парламентаризма, вернее, ворох мнений в «Мире искусства» был излишек. Бенуа никогда не скрывал своего подчеркнутого западничества. В этом у него всегда была сильнейшая поддержка со стороны Бакста, Сомова да и других. Философов, начиняемый Мережковским и Гиппиус, был своего рода славянофилом, хоть и не особенно явственно и напористо тянувшемся к Васнецову и Репину. О наших чисто русских живописцах — Косте Коровине, Елене Поленовой, Якунчиковой, Сергее Малютине — по-настоящему со страниц журнала мы да и другие узнали только из статей самого Дягилева.

Мы все должны помнить слова Микеланджело, которые Дягилев взял эпиграфом: «Тот, кто идет за другими, никогда не опередит их». Меня всегда привлекала в Дягилеве его исконная нелюбовь ко всяким повторениям и подражаниям, топтанию на одном месте, даже если это «место» бывало хорошим.

Рембрандт, по мнению Дягилева, всегда оставался Рембрандтом и в Леонардо не превращался. У великих мастеров было одно великое преимущество: они до конца жизни оставались сами собой, не подражали другим. Из современников же многие, удачно найдя себя, начинают носиться с этим всю жизнь. В конце концов они обязательно скатываются в рутину повторений, держатся всеми си-

лами, за когда-то найденное открытие, но делают это уже безо всякого увлечения и пафоса...

Я был потрясен, обрадован, гордился тем, что ему нравились мои талашкинские изделия и иллюстрации к Пушкину.

«После Врубеля — вы первый номер»,— говорил мне он несколько раз,— закончил С. В. Малютин.

— Мы, москвичи, в неоплатном долгу перед этим изысканнейшим петербуржцем. Ведь в сущности Дягилев помог нам найти самих себя, он внедрил в нас веру, что мы, москвичи, сможем и должны объединиться. Ему обязан существованием наш «Союз русских художников». За это ему честь и слава, хотя в его кабинете на Литейном мы категорически заявили, что нам тягостна его тяжеленная рука хозяина,— сказал Л. О. Пастерник.

До раннего утра длились порой такие беседы. Остывал самовар, тихо подремывала утомленная Марья Петровна. На лицах многих сидящих за столом замечалась усталость. Только Илья Семенович, потягивая медленными глотками красное вино, старался поддерживать затихавшую беседу.

ЗАРНИЦЫ

*

Новые веяния

По самой природе своей жизнь настоящего искусства, если, конечно, оно «питается» из глубинных народных недр, никогда не находилась и не могла находиться в состоянии покоя.

Закономерно отмирание одних явлений и смена их другими, молодыми. Обычно в этих сменных движениях в искусстве не наблюдаются вызывающие беспокойство тревоги и сомнения явления.

Но в начале нашего века я был одним из свидетелей того, как плавное развитие, казалось, неожиданно было разрушено.

В начале века над художественной Москвой иногда проносились буйные «ветры».

Они, как и подобает таким ветрам, стихийно сгоняли в теневые места и ложбинки искусства «сугробы и полоски снега». Буйные ветры, отметая все сухое и отжившее, что греха таить, иногда ломали и искривляли здоровые и живые «ветви деревьев искусства». Но они не могли разрушить его естественного хода развития. Уж слишком велико было влияние в искусстве Перова, Репина, Сурикова, Виктора Васнецова, В. Маковского, Серова и других столпов передвижничества.

Новые направления тоже не являлись чем-то единым. Они были различными по своим устремлениям. Дерзкие, колючие налеты на старое, окрашенные иногда подлинно лирическими чувствами, поэтическим вдохновением, а иногда сопровождавшиеся явными чудачествами и издевательствами, не проходили бесследно и незаметно. Иных они возмущали, а иных и увлекали на время своей неожиданностью.

Создатели и изобретатели новых художественных приемов иногда были только мотыльками и однодневками. У них мода быстро изживалась. Одни новаторы, увлеченные «новыми веяниями», быстро сходили со сцены, другие — очень скоро превращались в настоящих больших художников, которыми гордится наше изобразительное искусство.

Мы, молодежь, этих теперь уже далеких времен, наблюдали и тех и других, часто поддавались модным, сезонным выдумкам и изобретениям, восхищались их фантазией, порой искренне возмущались и шумно протестовали.

Небесполезно, может быть, для сравнения, вспомнить некоторые моменты и эпизоды начальных лет двадцатого века и потому еще, что в взволнованных рядах искусства, растревоженного «новыми веяниями», оказывались и художники, творчество которых осталось заметным в истории развития нашего великого реалистического живописного искусства и мастерства.

Новые веяния, возникшие в русском живописном искусстве, с поразительной быстротой помогали появлению новых художественных течений. Они оказали свое влияние и на передвижничество.

Во второй половине прошлого века передвижничество было наиболее передовым направлением в русской живописи. К двадцатому веку под влиянием новых идей в нем начали намечаться некоторые признаки изменения и перестройки.

Передвижничество в лице своих наиболее одаренных молодых представителей твердо встало на путь поиска нового содержания. В произведениях С. Иванова и Н. Касаткина медленно, но верно начали пробиваться ростки подлинно нового, прогрессивного искусства.

В русском живописном искусстве много сделали мечтатели и фантазеры. Без фантазий не может существовать никакое искреннее искусство, без фантазии и вдохновения оно мертво.

Народ создал изумительные легенды. Передаются из поколения в поколение сказки о жар-птицах, коврах-самолетах, семимильных сапогах. В народной памяти живут и будут жить благородные образы Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича, Василия Буслаева и других героев. Бессмертны живописные создания кисти Дионисия, Феофана Грека и Рублева.

Даровитая молодежь Москвы не могла не ощущать силы мечтателей. «Новые веяния» неумолимо будоражили сознание московской молодежи. Жизнь заставляла ее внимательно и критически присматриваться к начинаниям С. П. Дягилева и его друзей, объединившихся в Петербурге под знаменем «Мира искусства».

Петербургские «зовы» не мешали, однако, Москве стремиться к созданию самостоятельных творческих организаций со своими, писанными и неписанными, правилами и положениями.

В Москве молодежь без помех и сдерживающих окриков «Мира искусства» начала поиски в совершенно другом направлении.

Одной из первых новых московских художественных организаций явилось отпочковавшееся от «Мира искусства» выставочное объединение «36-ти художников», вскоре преобразованное в «Союз русских художников».

Эта организация до революции 1917 года была одной из ведущих в русском живописном искусстве. Она бережно сохраняла великие традиции реализма.

В первые годы существования «Союз русских художников» воспринимался как важное новое явление, но его признавали далеко не все. Только после московских декабрьских бурь это выставочное объединение стало почти всеми считаться крупнейшим в русском реалистическом искусстве. Оно объединяло в основном молодые художественные силы страны.

В состав этой организации вошли многие художники — последователи великих реалистических русских традиций. Они стремились обогатить родное искусство, «осовременить» живописный язык.

Очень запомнился и, кажется, даже нашел отражение в одной из московских газет разговор на открытии выставки «Союза русских художников».

Один из молодых передвижников, принимавший активное участие в происходивших в столице «публичных банкетах», а позднее ставший участником «Союза русских художников», говорил:

— Наша Родина смело и уверенно вступает в область новых политических отношений. Для всех нас, передовых людей, уточняются новые формы взаимоотношений во всех подробностях нашей жизни...

— В такое время и при таких обстоятельствах, искусство не может оставаться спокойным и безучастным. Мы, художники, должны по-новому видеть, более обостренно воспринимать и глубже проникать в окружающие нас явления, по-новому видеть и окружающую природу и людей, свершаемые ими поступки.

Ломаются привычные для множества жизненные устои, опрокидываются традиции, рушатся обычные взгляды на многие вещи! Разве при таких обстоятельствах искусство может оставаться в стороне от жизни, равнодушным, спокойным, идти по старым окольным дорогам и тропинкам, оно должно искать и прокладывать новые столбовые пути, которых требует жизнь. Иначе нас ждет бесславный конец!

— Мы должны искать и мы ищем, как умеем и как можем. Ищем новое содержание, новые формы, новые выражения, иногда удачно, иногда нет, ищем и должны искать! Меняется воздух, которым мы, художники, дышим, и в силу этого должно меняться наше искусство.

— Мы, художники, должны разыскивать новые источники красоты, конечно, ни на минуту не забывая того, чем питались и чем вдохновлялись наши великие учителя.

Жажда нового, охватившая все передовые слои населения страны, не могла не захватить и представителей художественной молодежи. Смело ринулась она в океан исканий. Реалисты научили глубоко проникать в сущность явлений, импрессионисты — по-новому видеть и воспринимать свет и воздух природы. Теперь надо было идти дальше.

Период перед революцией 1905 года был этапом поисков молодежи новых здоровых путей. Однако после пятого года такие поиски носили иной характер. В этих стремлениях не все было положительным. Многое оказалось временным, случайным, «капризом моды», и оттого быстро отмерло, но лучшее осталось.

Особенно рьяных сторонников новое находило в среде молодежи, окончившей Школу живописи и занимавшейся в ней, а также воспитанников частных студий.

Наиболее талантливые художники из этих учебных заведений внесли впоследствии в русскую живопись много ценного. Деятельность таких одаренных живописцев, не порвавших и не отказавшихся от традиций русской национальной живописной школы, не могла, конечно, не лихорадить, а иногда и вызывать протесты той части художественной интеллигенции Москвы, которая оставалась верной заветам академизма и не хотела никаких изменений.

Попытки московской молодежи говорить по-иному «выводили из себя» многих художников, упорно не желавших считаться со временем.

Молодые главным образом выступали против консерватизма в области содержания и формы, оставаясь во многом верными природе, живому наблюдению.

Перед праздниками

Задолго до двадцать пятого декабря, почти с николиного дня весь город начинал готовиться к самому радостному из зимних праздников,— рождеству, а за ним и к святкам.

За разукрашенными морозом узорчатыми звездочками и кристалликами инея зеркальными стеклами магазинных витрин начинали появляться елки, горделиво распушившие разлапистые ветки. Чего-чего только не было на них! Серебряная и золотистая фольга,

разнообразных размеров и форм бусы, хлопушки, золоченые орехи, флажки и всякая разноцветная мелочь. По вечерам зажигались только что начавшие появляться электрические лампочки. Чем ближе листочки отрывного календаря приближали дни рождественских праздников, тем веселей и оживленней становились улицы, заботливей и радостней старые и молодые хлопотливые москвичи.

Настроение было праздничным. Готовились к студенческим балам, маскарадам, катаньям на розвальнях, к святочным вечеринкам. Обычно стояла морозная погода, ясные, увеличивавшиеся «на воробьиный шаг» после зимнего Николы дни.

Среди волнений интеллигентных москвичей не последнее место занимали ожидания, слухи и разговоры о подготовлявшихся художественных выставках. По устанавливающимся московским традициям открытие значительных художественных выставок приурочивалось ко второму дню рождественских праздников — двадцать шестому декабря.

В Литературно-художественном кружке на Дмитровке, в Строгановском училище и в Училище живописи, в художественных обществах, в среде художников и их семьях только и разговаривали о предстоящих вернисажах.

Газеты в эти дни щедро печатали разнообразные, часто интригующие сведения. Счастливчики, имели возможность проникать на просмотры намечаемых к выставкам работ, слышать оценки и похвалы отдельным произведениям, рассказывать о них своим знакомым.

Веселая кудесница зима не скупилась в эти дни щедро раздаривать москвичам свои богатые, разнообразные дары: переливчатое зимнее великолепие, намечавшуюся синеву неба, легкий воздух.

Итак, по установившейся тщательно соблюдаемой традиции двадцать шестого декабря бывали вернисажи выставок: «Союза русских художников» и воспитанников Училища живописи, ваяния и зодчества.

Темно-зеленый, с эмблемой по рисунку М. А. Врубеля огромный стяг приветливо свисал в этот день над входом в здание, где размещалась очередная выставка «Союза русских художников».

Москва в начале века не имела, кажется, ни одного специально приспособленного выставочного помещения. Выставки «Союза русских художников» устраивались в разных местах: в Литературно-художественном кружке на Дмитровке, в частных гимназиях, в Строгановском училище, в салоне Михайловой на Дмитровке.

Только почти в канун Октября выставки «Союза русских художников» с удобствами стали устраиваться в специально построенном для этого во дворе Училища живописи на Мясницкой, рассчитанном на нужное освещение помещении.

Не только маститые и молодые участники «Союза русских художников» с замиранием сердца ждали дня открытия выставки, волновались и остро переживали его сотни и тысячи москвичей, живших вопросами изобразительного искусства.

Внимание приглашенной на вернисаж публики в основном сосредоточивалось в этот день не на отдельных, часто прекрасных картинах. На вернисаже, как и на премьере в театре, все подчинялось особому праздничному настроению, царившему в залах.

Ловко подлетали к подъезду, обгоняя друг друга, собственные выезды богатых меценатов, не стесненных в средствах для приобретения интересных картин.

Морозовы, Рябушинские, Носовы, Крестовниковы, Третьяковы щеголяли холеными конями. Кучера в ватных кафтанах гордо возвышались на козлах изящных санок.

Торопливо подъезжал сухопарый, с небольшой остренькой бородкой А. А. Бахрушин.

Едва умещаясь в модных узеньких желтых санках, подлетал ко входу выставки С. И. Зимин, щедро тративший свои доходы от текстильной фабрики на театральные затеи.

Как всегда спешно расплачивался с извозчиком, ежеминутно поправляя пенсне, бессменный директор Литературно-художественного кружка, обязательный участник литературных банкетов и посетитель каждой театральной премьеры модный врач-психиатор Н. Н. Баженов.

Его видели повсюду. И порой шутили, что ему некогда принимать своих больных.

Жестикулируя и что-то убежденно и страстно доказывая, шел на выставку Андрей Белый.

С подчеркнуто-торжественным видом вылезал из извозчичьих саней бесспорный законодатель поэтических форм и теорий символизма, подтянутый Валерий Брюсов. Его, как и К. Д. Бальмонта, почти всегда радостно приветствовала и окружала группа девушек, страстных поклонниц его поэзии.

Все окликали друг друга, все были знакомы, все чувствовали себя соучастниками общего, интересного дела.

Люди, входившие в подъезд, обгоняли друг друга, обменивались приветствиями, торопились сдать свои пальто на вешалку, опытные, видавшие виды служители сбивались с ног, принимая и простые кенгуровые пальто, и тысячные каракулевые манто, лисьи и котиковые шубы. В вестибюль доносились разнеживающие, отвлекающие от забот и тревог звуки струнного оркестра, дурманящие запахи гиацинтов, парижских духов и пудры. Залы быстро наполнялись людьми, «гудели».

Величественно возвышалась над толпой великолепно посаженная, с красивой седеющей бородкой, голова плечистого, пренебрегавшего заботами о костюме, с торжественными движениями Ильи Муромца, либерального в то время профессора Московского университета, не чуждавшегося художественной публицистики, Е. Н. Трубецкого.

Около виднелся, что-то отвечая, не успевая подбирать нужные слова, немного шепелявя, философ С. А. Рачинский и красивый, стройный, пользовавшийся успехом у некоторых, профессор П. И. Новгородцев.

За ними с внимательной улыбкой следила пленявшая русской красотой меценатка М. К. Морозова. Ее известный всей литературной Москве салон собирал крупнейших представителей русской культуры.

В меховой модной куртке из магазина «Жак», с артистически небрежной прической, плавными движениями рук, чаруя привлекательностью лучистых глаз, театрально восхищаясь отдельными выставленными произведениями, среди плотно окружавших и вни-

мательно его слушавших поклонников появлялся Константин Алексеевич Коровин.

Невдалеке, окруженная молодой, веселой, оживленной плеядой приятельниц — Карповой, Гершановой, Грибовой,— затаенно мечтавших быть написанными В. А. Серовым, находилась энергичная собирательница искусства, хозяйка модного салона, привлекавшего виднейших живописцев и писателей,— Е. П. Рябушинская-Носова. Ее вид говорил, что она несказанно рада и бесконечно довольна, что находится в центре внимания, что на нее смотрят, что ее большинство публики знает.

Около этой группы сосредоточивались внимание и взгляды окружающих, любовавшихся не столько ими, сколько их костюмами, сшитыми по последним образцам лучших парижских портных. О костюмах этих москвичей с большим вниманием, чуткостью и художественным вкусом заботилась самая изобретательная и модная московская портниха Н. П. Ламанова, не чуждая увлечений живописью и обладавшая большим вкусом. С ней соперничали великолепно вышколенные мастерицы «Города Лиона» — Лямина, «Анаис» и другие чародеи женских нарядов.

Около этого женского общества в безукоризненных — законной гордости Сиже и других модных портных — смокингах, в выстиранных в Лондоне воротничках и накрахмаленных рубашках подобострастно толпились видные московские коллекционеры.

Среди них особое внимание привлекали недавно появившиеся из Баку и стремившиеся удивить купеческую денежную Москву своими тратами новоявленные нефтяные владыки — братья Манташевы.

Стройные, худощавые, они, видимо, томились от незнания, куда и на что бросать вливавшиеся на их текущие счета сотни тысяч рублей.

Эти несметные, удивлявшие их миллионы приносили бьющие на их землях нефтяные фонтаны с тысячами ведер драгоценнейшей, хотя и не особенно аппетитно пахнущей, густой нефтяной жидкости.

— Удивительные земли! На них почти ни единой травинки, а бьют из них страшенные фонтаны и заливают пустыри. Рабочие

едва поспевают собирать влагу,— говорил один из Манташевых знакомым.

Братья Манташевы украсили пустыри около Ходынского поля конюшнями в стиле не то восточных минаретов, не то индийских пагод, с теплой и горячей водой, душами, вентиляцией. Тратили миллионы на покупку в мировых конюшнях премированных рысаков и медалистов-фаворитов.

Об устраиваемых Манташевыми банкетах и званых обедах ходили по Москве легенды. Для этих затей выписывались в декабре и январе вагоны живых цветов из Ниццы. Один из братьев, наиболее экспансивный, вообразив себя меценатом, усиленно собирал в особняке около Петровского парка картины наимоднейших художников. Это не мешало ему ради развлечения иногда, после изобиловавших винами и отборнейшими закусками ужинов, разряжать свой карманный пистолет стрельбой по картинам.

Около Манташевых, пленяя восточной поволокой глаз, старавшийся казаться флегматичным, чернел великолепно сшитым смокингом молодой, увлекавшийся искусством «кавказский москвич», модный представитель московской молодежи Тарасов. Вместе с ним всюду бывал и его неизменный спутник, устроитель модного артистического кабачка, артист Художественного театра Никита Балиев, с обязательным цветком в петличке смокинга.

Никита Балиев, театрально жеманничая, перекидывался отдельными фразами, остроумными словечками и замечаниями с державшимися особняком несколькими московскими модницами.

По миллионам мужей они были не ниже своих замоскворецких знакомых, но старались держаться по-иному, подчеркивая, что они с Пречистенки и Воронцова поля.

Среди них, привлекая красотой и изяществом туалетов, блистали сохраненные для потомков живописным мастерством В. А. Серова признанные московские красавицы: Гиршман, Руперти, Высоцкая, Ушкова-Пецольд.

Среди публики, тесно заполнявшей все залы выставки, здороваясь, переговариваясь, улыбаясь, кивая знакомым мелькали в разных комнатах устроители вернисажа и виновники радостного



С. Жуковский. Фото.

торжества — художники. Больше всего следили за В. А. Серовым и Константином Коровиным.

В. А. Серов угрюмо молчал и как бы с трудом выдавливал из себя редкие, большею частью колючие словечки и короткие замечания, внимательно воспринимавшиеся окружающими.

Около него находился издавний, по Абрамцеву, друг, теперь соратник по руководству Третьяковской галереей, И. С. Остроухов — художник, с верным глазом коллекционер, ревностный директор одной из крупных московских торгово-промышленных фирм. Он внимательно прислушивался к серовским советам о пополнении и третьяковского и своего собраний и также серьезно относился к его замечаниям о картинах.

Длиннущая, нескладная, в визитке, его фигура была знакома почти всем присутствовавшим, так же, как он был знаком почти со всеми. Он со всеми здоровался, разговаривал. Проницательно, как бы даже с опаской, он вглядывался в собеседников и резко, словно не терпя возражений, отвечал на вопросы.

Внимание привлекал и завоевавший тогда славу пейзажами Подмосковья и маленьких уездных городков, москвич по рождению и привычкам Константин Федорович Юон. Запомнились его черная, как у ассирийца, холеная борода, изумительный матовый цвет лица, красивая посадка головы, внимательные молодые глаза.

За произведениями К. Ф. Юона уже наперебой начинали гоняться известные и начинающие коллекционеры. Невдалеке от своих картин, обычно занимавших целую стену, не спеша прохаживался С. Ю. Жуковский.

Внешне как бы и не особенно заботившийся о своем костюме, художник был всегда очень хорошо одет и с долей нескрываемого превосходства беседовал со знакомыми.

Своим человеком, хотя и не участвуя на выставках «Союза русских художников», чувствовал себя складно скроенный В. К. Бялыницкий-Бируля. Он мелькал во всех комнатах, успевая целовать руки и говорить любезные слова всем знакомым дамам.

Что-то разъяснял около своих картин из жизни древней Москвы худощавый, профессорского вида, в сюртуке старомодного покроя,

деятельнейший член и вдохновитель «Союза русских художников» Аполлинарий Васнецов.

Торопливо перебегал от одной группы знакомых к другой казавшийся чем-то недовольным и возмущенным, чем-то всегда взволнованный С. В. Малютин.

Сдержанный, подчеркнуто-суховатый с одними и излишне любезный с другими, переходил из зала в зал С. А. Виноградов. Он выделялся в толпе непомерно высокими воротничками белой крахмальной рубашки.

Наблюдая за зрителями, бродили по залам прозываемые «двумя аяксами», очень непохожие по внешнему виду и творческой направленности, перекочевавшие от передвижников и в Союзе полностью раскрывшие свои прекрасные живописные возможности П. И. Петровичев и Л. В. Туржанский.

Первый — грузноватый, с открытым русским лицом, улыбающийся, добродушный, с упоением писал Подмосковье, архитектуру старорусских городов и пылающие огневыми красками пышные букеты пунцовых роз.

Второй — невысокого роста, с черной бородкой, собранный, волевой, сдержанный, был влюблен в красоту Урала.

Л. В. Туржанский, почти как никто из его современников, умел с только ему свойственным очарованием писать лошадей и жеребят, свежераспаханный, дышащий силой чернозем.

Около них постоянно находился Э. Аладжалов, малоразговорчивый, избегавший всяких суждений, автор поэтических, небольших по размерам пейзажей.

По-хозяйски, как один из «столпов» и организаторов «Союза русских художников», держался на выставке рослый, могучего сложения В. В. Переплетчиков.

Он хорошо, «на короткой ноге» знал многих москвичей. Это был человек очень обязательный, по-компанейски державшийся с избранными и с долей высокомерия с молодыми начинающими художниками.

В. В. Переплетчиков с подчеркнутой почтительностью что-то объяснял суховатому, с капризной складкой у губ, зорко всматри-

вающемуся вокруг, недавно приехавшему из Абас-Тумана академику М. В. Нестерову.

Около них мелькал подвижной, невысокого роста, с приветливой улыбкой, румяный, жизнерадостный И. Э. Грабарь. Он как бы торопился все узнать и со всеми переговорить. Он весело пожимал всем руки и настойчиво, прозорливо вглядывался в своих собеседников, высказывая свои впечатления.

Почти обязательным спутником Грабаря был грузноватый молчаливый, очень величественный москвич-помещик Н. С. Щербатов, немного рисовавший и немного помогавший талантливым художникам. Он только что построил по проекту одаренного молодого архитектора в ампирном стиле доходный особняк на Новинском бульваре, где снимали квартиры многие из тогдашних деятелей культуры.

С большим любопытством вглядывался в картины и в публику, чуткий соглядатай природы, одаренный пейзажист-любитель Н. А. Мещерин.

Очень многим было любопытно, на что обратят внимание крупные меценаты: Морозов, Щукин, Рябушинский и их дерзкие молодые соперники.

Последние вышли главным образом из среды москвичей, удачно проведших крупный судебный процесс, сделавших трудную операцию, вылечивших тяжелобольного или удачно сыгравших на бирже.

Всегда где-нибудь в стороне, но сразу же отыскиваемый почтительным и любопытным глазом, держался С. И. Мамонтов. Он был уже в очень почтенных летах, но глаза еще по-молодому блестели. Мамонтов из-за финансового краха уже не имел возможности практически влиять почти ни на какие начинания в области искусства. Однако бесспорность художественного вкуса и острота глаза делали его непререкаемым судьей в славившейся тягой к искусству передовой художественной Москве.

Всеми почитались братья Щукины: Сергей и Петр. Солидные средства позволяли им с московской широтой покровительствовать искусствам.



Л, Туржанский. Фото.

С. И. Щукин, небольшого роста, подвижной, дерзко собирал в своем особняке в Знаменском переулке непонятных по тем временам французских живописцев, которые, казалось, решительно не считались ни с какими установившимися взглядами и приемами европейского живописного искусства.

Петр Иванович, тоже невысокий, полноватый, держался незаметнее и тише, с должной купеческой солидностью.

П. И. Щукин втихомолку, молчком, незаметно для окружающих собирал в своем особняке в переулках Пресни и Горбатого моста разные предметы старорусского быта, которые ему по зимнему пути обычно возами привозили и присылали из провинции, большею частью с Севера, разные верные люди.

Из ризниц, с колоколен, приалтарных помещений церквей вологодских, архангельских и северодвинских районов сведущие люди, иногда священники, подбирали для Петра Ивановича интересующие его «предметы».

Щукинские поставщики в большинстве случаев не особенно разбирались в том, что они подыскивали для своего московского покупателя. Главным руководящим началом в их деятельности было то, чтобы приобретаемые ими вещи были старинными.

Указания, какие давал обходительный со всеми, добродушный Петр Иванович своим северным поставщикам, бывали не особенно точными и подробными.

— Старинку мне подыскивайте, старинку, про которую уже все забыли, она интересна и пригодиться может, — говорил собиратель.

Толстоватый, с брюшком, с проницательными, живыми глазами, хлебосольный владелец особняка на Пресне, построенного по проекту академика Виктора Васнецова, он заботливо приобретал старинные вещи вообще. При покупках он не ограничивал себя ни хронологическими рамками, ни национальным происхождением вещей.

Приобретал привозимые ему на возах предметы «на глазок», оптом. Они были, по его определению, «товаром», который он покупал так же, как это делал в своей торговой конторе на Ильинке.

Щукин не особенно интересовался подробностями купленных вещей, так же как ими мало интересовались и привозившие их скупщики.

Оценку доставляемого «товара» он часто производил по количеству предметов, не вглядываясь в них особенно внимательно. Приобретенное приказывал перенести в подвальное, приспособленное для хранения помещение особняка.

Продавцы только знали, что привезенное является какой-то стариной, а покупатель, «берегя копейку», старался не переплатить за доставленные вещи лишнего.

В результате такого своеобразного, но типичного для многих московских коллекционеров способа, неведомо какими путями у П. И. Щукина собралось множество ни с чем несравнимых по красоте произведений древнерусского искусства: удивительнейшие предметы обихода, иконы.

Среди собранных им предметов старины уже после смерти владельца обнаружили кусок удивительнейшей древней ткани, не имеющейся ни в одном из художественных музеев мира. В его собрании оказалось множество других редкостных вещей, созданных умелыми людьми минувших столетий в разных частях земного шара.

Невдалеке от Щукиных можно было видеть, некоторых ближе, некоторых дальше, представителей другой видной семьи московских собирателей из династии Рябушинских.

Один, Степан, наперекор или «в пику» И. С. Остроухову, собирал великолепные, часто не уступавшие давнему, признанному коллекционеру особняка на Трубниковском переулке образцы древнерусской живописи.

Другой — Николай — бессистемно, но удачно коллекционировал картины представителей новейшего французского живописного искусства, еще даже не признанных в самой Франции, и щедро поощрял отечественных живописцев-изобретателей.

Николай Рябушинский устраивал окруженные таинственностью и легендами особые художественные вечера в скромной на вид, но вычурной по внутреннему расположению комнат специально по-

строенной вилле в Петровском парке, организовывал выставки нового русского и западного живописного искусства.

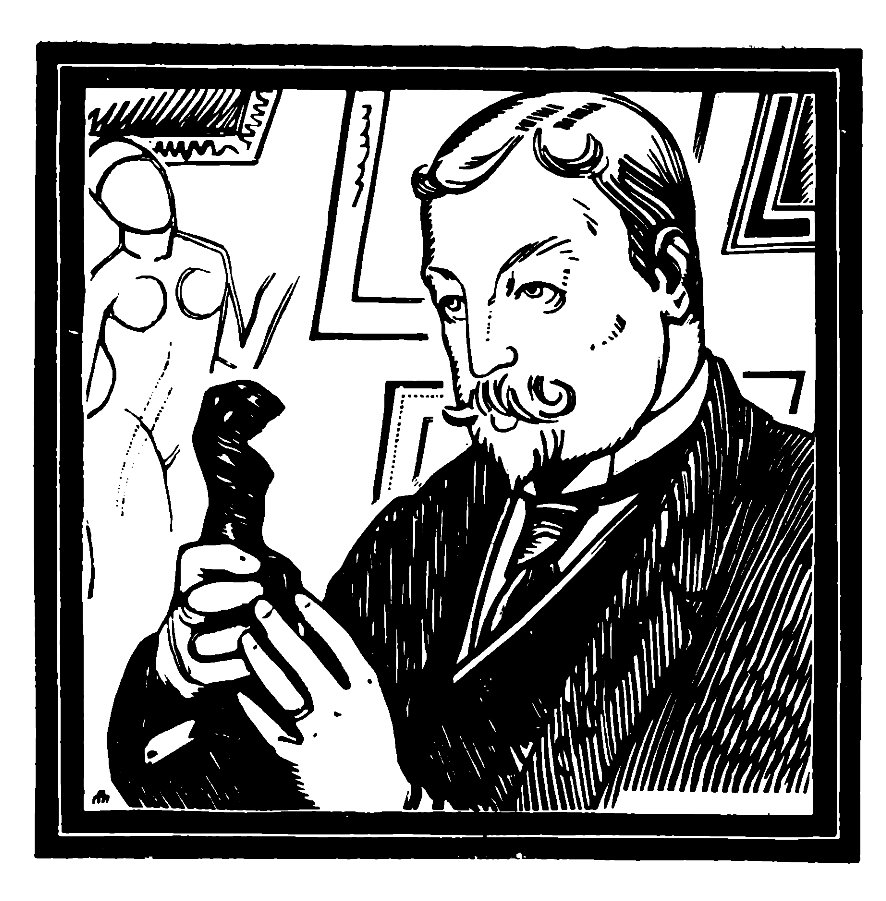
Среди говорливой, веселой, оживленной, взбудораженной толпы приглашенных, около маститых коллекционеров и собирателей величественно возвышался барственный, в великолепном сюртуке или смокинге, молодой, но уже обладавший ценной коллекцией произведений живописи, один из московских мануфактурных королей И. А. Морозов, специально переделавший свой особняк на Пречистенке под музейное помещение. Он упорно и настойчиво стремился «перебить» своего конкурента по собирательству картин французских художников С. И. Щукина.

Морозова особенно привлекала фигура Матисса. Рядом с Иваном Абрамовичем Морозовым обычно находился и один из многочисленнейших представителей старинного московскго купеческого рода, очень скромный на вид, но настойчивый Алексей Викулович Морозов. Втихомолку, почти незаметно для других собирателей он успел составить превосходную коллекцию фарфоровых и фаянсовых изделий.

Неподалеку от Морозовых, Щукиных и Рябушинских, следя друг за другом, теснились и другие московские коллекционеры — Востряковы, Боткины и двое из разночинцев: известные врачи И. И. Трояновский, личный друг многих художников, и с огромной практикой А. П. Ланговой, близкий многим художникам, сумевший, благодаря общению с ними, собрать в своей квартире на Мясницкой интересную коллекцию картин.

Мелькали, переходя от группы к группе, и другие московские коллекционеры и собиратели, которых к этому времени в столице было довольно значительное число.

Особенно заметной и броской среди них была чета Гиршман. В. О. Гиршман, представитель крупной торгово-промышленной фирмы, заметная фигура художественной Москвы, приобрел широкую известность не столько собиранием картин и всегда хорошо сшитыми у Сиже и Ройзмана костюмами — сюртуком или визиткой, сколько портретом, с блеском и мастерством написанным с него В. А. Серовым.



П. Павлинов. И. Морозов. 1918 г.

— Тянется за двугривенным в карман, чтобы облагодетельствовать художника,— сказал о модели портрета один из известных тогда московских остряков.

Многочисленные едкие, без промаха бьющие в цель экспромты этого остряка широко гуляли по столице, подчеркивая характерные стороны тех, кому они были адресованы.

Жена В. О. Гиршмана, пленявшая и обвораживавшая своим изяществом — Генриэтта Леопольдовна, славилась, особенно среди художников, не только покупками картин, сосредоточенными в огромной квартире около Красных ворот, но и ужинами.

Ужины Г. Л. Гиршман собирали за столом, особенно в дни вернисажей «Мира искусства», виднейших живописцев обеих столиц и цвет московской художественной интеллигенции.

Несколько превосходных портретов, написанных с нее В. А. Серовым и другими видными живописцами, являлись предметом зависти многих представительниц финансовой Москвы.

Постоянными посетителями выставок, своими людьми были молодые, многообещающие талантливые архитекторы, занимавшие или настойчиво стремившиеся занять свои места под «архитектурным солнцем столицы». Среди них И. В. Желтовский, С. В. Ноаковский, И. И. Нивинский, И. И. Бондаренко, И. И. Машков, Ф. О. Шехтель и многообещавший А. В. Щусев.

Около картин молодых экспонентов заметной была коренастая, словно вылитая, подвижная фигура В. А. Гиляровского.

Прекрасной чеканки голова, упрямый казацкий затылок, благородных линий лоб, маленькие, почти женские по размеру, но умевшие легко завязывать и развязывать кочергу руки. В левой руке Гиляровский держал знакомую множеству москвичей серебряную табакерку, а правой подносил к носу по-особому лично составленному рецепту понюшку табаку, бросал замечания и давал характеристики выставленным работам.

— Великолепно чувствует снег! Посмотри, Сергей! — говорил Гиляровский, обращаясь к стоящему рядом с ним подвижному, маленького роста публицисту-критику «Русского слова» С. В. Яблоновскому, писавшему о выставках в газете.

— А ты, Сергей, как думаешь — есть у него настоящее чувство или нет? — обращался Гиляровский к другому Сергею — Мамонтову, начавшему писать о выставках после возвращения с войны на Дальнем Востоке.

Гиляровский обычно заботливо отмечал по каталогу понравившиеся ему произведения. Третий популярный критик — тоже Сергей — Голоушев (под псевдонимом Сергей Глаголь), громоздкий, неуклюжий, в старомодном сюртуке, поминутно то надевал, то снимал пенсне. Он медленно проходил по залам, слегка прислушивался к доносившимся до него словам и мнениям, спокойно рассматривал произведения, многие авторы которых были его близкими друзьями.

Быстро мелькал по залам, от стены к стене, от картины к картине, что-то торопливо записывая в блокнот, молодой одаренный Абрам Маркович Эфрос. Авторитет профессорской газеты «Русские ведомости», предоставившей свои полосы задиристому молодому критику, законспирировавшемуся псевдонимом «Россций», придавал особую весомость его писаниям, несмотря иногда на излишнюю парадоксальность и спорность утверждений и оценок.

Как бы с капризным видом перенасыщенного художественными впечатлениями человека, недовольного и скучающего, с презрительно сощуренными глазами, важно прохаживался по выставке А. А. Койранский.

Он претендовал на роль безапелляционного судьи, знакомого с последним словом парижской живописной моды. Творчество участников «Союза русских художников» воспринималось им как страницы давно прочитанной книги.

Своеобразную известность он приобрел тем, что однажды, кажется, в отчете о «Салоне Золотого руна», он благожелательно отнесся к картине какого-то француза, которая была в каталоге, но не была прислана автором.

— Что за беда, что я похвалил отсутствующую картину,— ответил А. Койранский.— Творчество художника нужно чувствовать вообще. Это полностью обусловливает мое к нему отношение и позволяет мне всегда дать положительную оценку того, что он делает!

Мягко щурил свои ласковые, добрые близорукие глаза застенчивый от природы, добродушный Н. Е. Эфрос.

Свои статьи о выставках он печатал в одной из влиятельных газет Петербурга.

Около Н. Е. Эфроса скапливались представители московского артистического мира: балетные, драматические и оперные светила и звезды, интересовавшиеся его мнениями о делах смежной им области искусства.

Балериной А. Н. Балашовой и ее мужем М. К. Ушковым, крупным пайщиком известной чайной фирмы «Высоцкого и Гоц», за глаза всеми называемого Гри-Гри, В. А. Коралли, сестрами Федоровыми, Тихомировым эфросовские оценки принимались обыкновенно без обсуждений.

Из актеров бывали на вернисажах и пленительная исполнительница грибоедовской Лизы в Художественном театре М. Н. Германова и склонная к экспансивности от природы одаренная Ольга Владимировна Гзовская, с успехом выступавшая в Малом театре.

Около них были обязательные спутники: А. И. Адашев один из обаятельных родоначальников возникавших в Москве театральных студий и склонный к карьеризму Владимир Васильевич Максимов, артист Малого театра. Его начинали соблазнять лавры киноэкранного премьера.

Среди артистов с большим вниманием рассматривали картины строгая, внешне холодноватая и сдержанная О. Л. Книппер, пленявшая простотой и приветливостью М. П. Лилина и начинавший тяготиться славой, элегантный, крупного сложения, с ловкими молодыми движениями В. И. Качалов. Стремясь говорить возможно тише, он не мог все-таки «утаивать» неповторимую пленительность тембра голоса.

Обычными посетителями вернисажей были Ф. И. Шаляпин и С. В. Рахманинов. Шаляпинскому росту, почти на голову превышавшему большинство собравшихся на вернисаже, только один из актерского мира был под стать — такого же роста, с серебряной головой, гибкий и юношески-стройный, словно из одного куска созданный, К. С. Станиславский. Невольно привлекал он всеобщее

внимание и своей ранней сединой, и актерской выразительностью поз, и приветливой улыбкой.

На вернисажах всегда много бывало известных всей Москве писателей и светил науки.

В тесноте, где «яблоку негде было упасть», среди разгоряченных радостью лиц, громких звуков сотен голосов, беззаботного смеха, приветливых улыбок, шуток, острот, замечаний, музыки, собравшиеся чувствовали себя, как на празднике.

Этот день обычно завершался шумным, оживленным банкетом в ресторане «Эрмитаж» на Трубной площади.

Цвет московской художественной интеллигенции во главе с руководителями «Союза русских художников» за стаканом вина, в дружеских беседах и спорах подводили итоги текущей деятельности одного из самых в это время влиятельных содружеств.

* * *

В день вернисажа выставки «Союза русских художников» также традиционно открывалась выставка работ воспитанников Училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой. В быту называли ее просто «Ученической».

«Ученические» возникли давно по инициативе руководителя Училища живописи В. Г. Перова. Они занимали свое определенное место в развитии художественной культуры Москвы.

Вернисажи «Ученических выставок» не отличались ни нарядностью, ни многолюдством, ни приподнятостью, характерными для «Союза русских художников».

Картины учеников развешивались в больших, неуютных на вид аудиториях, где обычно происходили занятия.

Грязноватые помещения, стены которых наполовину завешивались серым холстом, соединялись неприветливыми, полутемными коридорами, обшмыганными сотнями ног, обутых у большинства, в сапоги.

Деревянные полы и не особенно заботливо протираемые окна усиливали будничность общего впечатления от залов и не создавали нужного праздничного настроения.

Праздничны были только видневшиеся через громадные окна золотые «главки» рядом с Училищем находившейся одной «из сорока сороков» московских церквушек — Флора и Лавра, пленительно сверкавшие в бледноватой синеве начинающего светлеть зимнего неба.

Отсутствовавшая на «Ученических выставках» приподнятость приятно волновавшая и щекотавшая нервы на вернисаже «Союза», заменялась ожиданием встреч.

Посетители мечтали открыть неведомые таланты и дарования. И надо сказать, что в те годы это случалось нередко. Обстановка в Училище была гораздо более живая, чем в Петербургской Академии.

Здесь преподавали многие из художников. В творчестве участников «Ученических выставок» явственно проглядывали влияния их учителей. Чувствовались, замечались «рука и глаз» руководителей мастерских Училища живописи, иногда просто повторялись их приемы и навыки. Но проступали и черты оригинальности и самостоятельности.

Произведения, выставленные на «Ученических выставках», охотно приобретались любителями живописи. Одни покупали, чтобы в дальнейшем продать приобретенное за более дорогую цену, когда автор станет известным. Другие — чтобы пополнить свое собрание талантливо написанным произведением, третьи — чтобы просто поддержать молодожь. Зрители «Ученических выставок» были внимательны и напоминали охотников, выискивавших будущих знаменитых художников.

Подбор произведений для выставок происходил после многочисленных обсуждений каждого представленного этюда. В таких отборах принимали деятельное участие и преподаватели и учащиеся.

Московские собиратели, коллекционеры и торговцы картинами считали своей обязанностью приходить на вернисажи «Ученических выставок».

Они испытывали большую радость, узнав, что авторы этюдов, которые они купили, приглашены участвовать на выставках «Союза русских художников» или «Мира искусства». Этим приглаше-

нием утверждался вкус покупателей и повышалась стоимость приобретенных этюдов и картин.

Молодежь, экспонировавшая свои творческие опыты на «Ученических выставках», с замиранием сердца толпилась по выставочным залам, ожидая возможных покупателей и газетных рецензентов.

Покупки давали возможность как-то существовать, а главное, обеспечивали летние поездки на этюды, рождали заманчивые планы поехать после экзаменов писать «что душе угодно».

Те из молодых, у кого что-либо купили, могли уже не обращаться к услугам подрядчиков по росписям и реставрации икон в провинциальных церквах и монастырях. В те времена это было почти единственным реальным источником заработков.

Не только благоприятные критические оценки, но даже простое указание фамилии или названия картины участника выставки укрепляло положение в Училище и увеличивало авторитет среди товарищей. Я уже не говорю о том, что упоминание в газете работы облегчало ее продажу.

Первыми, побывав на вернисаже «Союза русских художников», приходили на «Ученическую» те, кто стремился приобрести лучшее из выставленных произведений.

Представители газет бывали на «Ученической» иногда даже раньше, чем в «Союзе», зная, что там им придется задержаться до самого закрытия.

Ожидали таких посетителей обычно в первой комнате. Здесь все время находились официальные устроители выставки, студенты старших курсов Училища.

— Сергей Саввич пришел, — вполголоса сообщали дежурные, заметя простоватую, с типично русским лицом, мешковатую фигуру всегда благорасположенного художественного критика распространенной газеты «Русское слово» — С. С. Мамонтова.

Его быстро окружала знакомая и незнакомая ему молодежь, вела по выставочным помещениям, отвечала на вопросы, указывала на отдельные картины, давала объяснения.

— Сергей Сергеевич Глаголь по залам ходит,— проносилось по комнатам.

Большинству участников, конечно, очень хотелось узнать его мнение о выставленных работах, а еще лучше — вступить с ним в беседу. В большинстве случаев такое желание являлось очень трудно осуществимой мечтой и задачей. Сердитый по виду, малоразговорчивый критик предпочитал один переходить из комнаты в комнату, изредка что-то отмечая карандашом в каталоге.

— Дядя Гиляй на выставке! Здравствуйте, Владимир Алексеевич! — громким радостным гулом встречали устроители и многие участники выставки популярного писателя-журналиста, считавшего своим священным долгом приходить на вернисаж каждой выставки молодежи.

В. А. Гиляровского, умевшего мгновенно «зажигаться» от всего талантливого и даровитого, быстро окружала молодежь и внимательно слушала каждое его слово, на лету ловя веселые шутки и меткие, острые замечания. Он быстро переходил, оживленно беседуя, из комнаты в комнату, от экспоната к экспонату. Он искренне восхищался всем талантливым и бурно возмущался и протестовал против всего, казавшегося ему, человеку, воспитанному на «передвижниках», неискренним, «модничеством», трюкачеством, попыткой сознательного обмана зрителя.

— Декадентщина! — сердито ворчал Владимир Алексеевич, угощая табаком из своей маленькой, потертой, видавшей виды табакерки.

— В жизни разве так бывает. Зачем размалевывать в зеленый цвет натурщика? Пиши его как он есть! Натура и живая жизнь — вот учителя художника! — бросал он на ходу.

Все, что ему нравилось, вызывало у него неподдельный шумный восторг.

— Ловко! Молодчина! Кто написал «Грачей» на черноземе? А чья эта «Тройка»? Великолепно передано!

Гиляровский до боли жал руку растерявшегося, не ожидавшего таких похвал и поощрения автора в косоворотке, с копной непослушных кудрявых черных волос, в сапогах с подковками.

— Это ты где писал? Небось, в Орловской губернии, а это вот, вероятно, под Калугой? Там есть такие места, — говорил Влади-

мир Алексеевич другому молодому художнику, сраженному точностью глаза писателя и его жизненным всезнайством.

— Не совсем верно ты схватил общее выражение лица волжского грузчика и зря романтизировал босяка по Горькому! На Волге они другие: проще и сосредоточенней, — говорил он третьему.

В настоящее время еще живы известные, убеленные сединами советские живописцы, помнящие эти первые дорогие для них ободряющие слова, похвалы и восторги «дядя Гиляя».

Во многих молодых душах укрепил он веру в себя, свое призвание.

Слова ободрения, сказанные от всего сердца, являлись настоящей поддержкой для молодежи, во многом сомневавшейся и во многом не уверенной, робко делавшей свои первые творческие шаги.

Гиляровский обязательно в ближайшие же дни после вернисажа печатал свое мнение о выставке в газете «Русское слово» или в других московских периодических изданиях.

До ранних, быстро начинавших по-декабрьски, синеть сумерек ходил он по выставке. Иногда он незаметно совал пятерку в руку некоторым из учеников, кто, как казалось ему, особенно в этом нуждался, и торопился ехать в редакцию. Он хорошо знал, с каким нетерпением, трепетом именно завтра десятки рук купят за три копейки номер газеты и будут искать желанную статью, а в ней свою фамилию и фамилии своих друзей.

Не очень многочисленная публика, бродившая по залам в день открытия, рассматривала картины и прислушивалась к словам и замечаниям критиков, проверяя впечатления и учитывая их на случай возможного приобретения произведений. Покупки с «Ученической выставки» обычно происходили после того, как появлялись газетные рецензии. Только в редких случаях, в виде исключения, приобретали в день открытия. На это обыкновенно решался только тот, кто верил в непогрешимость своего вкуса и глаза, в талант автора картины, которая приобреталась.

Вечером, когда над Москвой густели зимние лиловатые сумерки,

собирались некоторые участники «Ученической выставки» в традиционном излюбленном всеми трактирчике у Сретенских ворот.

За незатейливой, но с молодым аппетитом уничтожаемой закуской, за рюмкой водки из запотевшего графинчика, горячо, как бывает только в молодые годы, обменивались впечатлениями, радовались вниманию, ласковым словам, услышанных от добрых чутких критиков — С. С. Голоушева, С. С. Мамонтова, В. А. Гиляровского, чокались со счастливчиками, сумевшими продать работы...

Так этими двумя вернисажами ознаменовывала художественная Москва второй день веселого зимнего праздника.

В преддверии событий

Как-то, возвратясь в середине дня в «Столешники», я увидел, что в столовой Гиляровский внимательно слушает не знакомого мне человека. При моем появлении незнакомец встал и, протягивая руку, произнес:

— Тароватый! Николай Яковлевич!

Владимир Алексеевич, уловив мой недоуменный взгляд, разъяснил:

— Это редактор будущего художественного журнала «Искусство», в котором давно нуждается Москва. Пришел поговорить, посоветоваться, как лучше и занимательней поставить дело.

— Совершенно правильно. Мои товарищи и я ломаем голову, как наладить дело! Правда, у нас есть образец, и неплохой — «Мир искусства», но подражать ему и копировать его не хочется. Я пришел к Владимиру Алексеевичу потолковать, зная его опытность в журнальных делах, а главное, связи с художественным миром Москвы!

— Знакомство с Москвой у меня есть, — заметил Владимир Алексеевич, — а относительно опытности в таком деле, как издание

журнала по искусству, — это вопрос! Теперешняя молодежь уж очень горячится. Для вас Репин устарел, Суриков портретиками пробавляется, а Васнецов в райские кущи сказочных сюжетов ушел! Теперь только врубелевскими демонами грезят и борисово-мусатовских дам в кринолинах и фижмах признают!

— Искусство, как и все, Владимир Алексеевич, движется вперед, отставать мы не хотим и не будем, — заметил Н. Я. Тароватый, — но и юнцами, не помнящими родства, нам тоже быть не хочется. Тематика журнала — дело тонкое и особое, и не о ней мне бы сейчас хотелось вести разговор, а хорошенько обдумать, какую форму придать журналу, каким сделать его внешний вид. Наше поколение может считать себя продолжателем того, что горячо защищал «Мир искусства».



Н. Сапунов. С обложки журнала «Искусство». 1905 г.

— Для меня, — говорил Тароватый, — более чем очевидна необходимость привлечения внимания публики к русскому декоративно-прикладному искусству. У нас есть великолепные традиции, есть чудесные народные мастера, есть исключительные по художественной привлекательности образцы, есть центры народного искусства.

— Мы должны хорошо знать, что делают русские народные мастера на Севере, во Владимирской губернии и Нижегородской. Из ниток, полотна, глины, дерева они создают чудесные художественные произведения. Для нас должно быть драгоценным все то, что теперь пытаются делать влюбленные в народное искусство такие мастера, как Васнецов, Врубель, Малютин, Поленова, Якунчикова,

Тенишева, семья Мамонтовых, пламенно и искренне желающих помочь возрождению национальных художественных промыслов. Меньше нас волнует литературный отдел нашего издания. Единственно, что для этого раздела мне бы хотелось перенять из «Мира искусства», — образцы графического оформления стихов, печатающихся в журнале.

— Помните,— обратился Николай Яковлевич Тароватый ко мне, — как был составлен и художественно оформлен номер «Мира искусства», посвященный столетию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина? Приманкой в нем были не столько статьи, сколько интересно подобранный иллюстративный материал, относившийся к пушкинской поре.

— С такими вопросами и сомнениями я и пришел к вам, Владимир Алексеевич, чтоб услышать ваши, старого журнального работника, соображения, посоветоваться, натолкнуться на что-нибудь новое и нужное, — говорил Тароватый. — Мы, Владимир Алексеевич, не собираемся, как я уже сказал, соперничать с «Миром искусства» и ему подражать.

Этот журнал уже вошел в историю развития русской художественной культуры и занял в ней свое определенное место. Не раз, конечно, к нему будут возвращаться исследователи истории русской культуры. Сейчас — другое время, и нужно по-другому браться за то, что мы хотим осуществить. В Москве к тому же обстановка иная, чем в Петербурге.

— Все это, конечно, дельно, — сказал, зарядившись понюшкой табаку, Гиляровский, — все это учитывать надо! Мы люди московские, со своим запахом, повадками и отпечатками. И этого ни при каких обстоятельствах терять не должны. Мне лично ближе, понятнее и, я бы сказал, дороже то, что в свое время делал Савва Иванович, а вы, молодежь, люди горячие, задиристые, только своим умом жить и действовать хотите!

— Я знаю и помню, — говорил Гиляровский, — что в новые времена поют всегда новые песни, но они обязательно должны быть с русским припевом, с притоптыванием и размахом. Без этого нашей души они не захватят и ее не покорят!

— Я всегда смотрю вдаль и крепко верю в молодежь. Поэтому полное благословение всем вашим начинаниям, а если что не так, то на ходу исправите.

Долго еще собеседники: молодой, полный надежд и мечтаний и уже вступавший в долину лет преклонных, но молодой душой энтузиаст толковали, обсуждали планы, говорили о сотрудниках, о типографии, финансовых возможностях и о многом другом, что возникает при каждом издательском начинании и определяет его удачу.

— Трудновато ему будет, много сил потребует задуманный журнал, и главное, много денег, а есть ли они у него, этого я не знаю, — сказал Гиляровский, когда Тароватый, распрощавшись, покинул гостеприимную квартиру в «Столешниках».

Зарницы

Ощущение неотвратимости приближавшейся грозы приходилось мне иногда переживать в бескрайних и безлюдных степных просторах Заволжья.

В погожие июньские дни, куда ни глянь, густели под палящими солнечными лучами бесконечные, как море, золотистые волны спеющей пшеницы и ржи.

Ласково пестрели по обочинам и колеям скромные полевые цветы, и разбегались во все стороны, не известно куда зовущие степные дороги. Над ними серебристо звенели кузнечики, быстро мелькали стремительные стрекозы, изредка доносились птичьи голоса.

Первым чувством, невольно охватывавшим вас, было ощущение могучего покоя и тишины, которым ничто не угрожает и они ни чем не могут быть нарушены. Над этими покоем и тишиной высились, словно ко всему равнодушное и безразличное, выцветшее от солнца небо и накаленный до одури полдневным зноем воздух. Величественно парили, распластав крылья, одинокие ястреба, жадно

и пытливо высматривавшие пугливо притаившихся среди хлебов степных пичужек.

Тишина и величавость степных просторов и далей утверждали и подчеркивали вековечность, незыблемость, нерушимость и всеумиротворяющую неподвижность.

Задолго до заката далеко-далеко, за едва улавливаемым горизонтом, иногда неожиданно появлялась узенькая, длинноватая тучка. Вначале она казалась не особенно темной, но очень скоро густела и быстро начинала выделяться в окружающей бесцветности и однотонности. В застывшем воздухе, в беззвучном, до тошноты пьянящем аромате зреющих и наливающихся соками хлебов вдруг начинало слышаться едва долетающее ворчание, легкое погромыхивание далекой грозы.

Гроза иногда проходила стороной. Жадно ожидаемый полями ливень не проливался над истомленными бездорожьем и горячими суховеями степными заволжскими просторами.

Грозовые предвестья только напрасно тревожили покой. Кое-где по дорогам поднявшаяся пыль улеглась. Снова стрекотали стрекозы и птицы, и давали о себе знать посвистыванием примолкнувшие было суслики. Постепенно восстанавливались привычный степной покой и тишина, не говорившие больше ни о каких переменах.

Только неуловимое, едва ощутимое предчувствие грозы оставалось в воздухе. Это, если не настораживало, то все-таки рождало чувство невольного беспокойства...

Сравнение это, конечно, приблизительно, но подобное предчувствие народной грозы было у буржуазной верхушки московского общества в осенние и зимние месяцы четвертого, когда я приехал в Москву из Саратова, и первые месяцы пятого года.

Внешний покой конца московского пятого года был нарушен пушечной канонадой, ружейной перестрелкой и револьверными выстрелами на улицах центра и улочках Пресни. Но и в предшествовавшие месяцы чувствовалось приближение народной бури.

Очень непопулярна и мало понятна большинству москвичей была кровавая война на Дальнем Востоке. В летние месяцы четвертого года до Москвы все отчетливее доносились официально замалчи-

ваемые известия о волнениях в деревнях и селах страны, обескровленной нескончаемыми мобилизациями. Передавались из уст в уста сведения о забастовках на фабриках и заводах.

Печать, схваченная цензурными тисками, только урывками имела возможность сообщать о происходящих в стране событиях.

С конца четвертого года растущее недовольство существующим строем, охватившее общественность Москвы, начало проявляться в организации публичных банкетов. На них говорились речи против «крайностей» царизма, о надвигавшихся грозных событиях. Все успешнее и увереннее проходили оппозиционные выступления адвокатов, врачей, интеллигенции, связанной с журналами, газетами, издательствами. Усиливалось забастовочное движение студентов университета и других высших учебных заведений столицы.

Ураганным вихрем пронеслось не только по Москве, но и по всей стране известие о девятом января в Петербурге. Громадным эхом «аукнулся» взрыв бомбы, брошенной Каляевым в генерал-губернатора Москвы — великого князя Сергея.

Почти каждая неделя, иногда даже каждый день, приносили все новые и новые известия, говорившие о том, что атмосфера в стране накалена до предела. При внешне кажущемся спокойном распорядке жизни становился ясен кризис в управлении страной. Военные удары японских милитаристов на Дальнем Востоке расшатывали гипноз военной непобедимости и могущества России. Росли и ширились революционные настроения. Они стихийно захватывали не только передовые слои интеллигенции, но и проникали в глубь народных масс.

Вихрями и смерчами возникали крестьянские восстания.

Цусимская катастрофа, потрясшая страну, сазоновская бомба, уничтожившая министра внутренних дел Плеве, восстание части кораблей Черноморского флота под руководством легендарного лейтенанта Шмидта, интригующие воображение, потаенные по виду, но мгновенно становившиеся известными всей стране, разговоры на земских и городских съездах, непрекращающиеся слухи о подготовляемой в тайниках петербургских канцелярий булыгинской Думе повышали общественную нервозность страны.

Приемы «самодержцем» общественных представителей, растущие, по числу предприятий и количеству участников, забастовки на фабриках и заводах, происходивших под руководством Российской социал-демократической партии, всероссийские съезды железнодорожников, врачей, юристов, требовавших в своих резолюциях конституционных реформ превращались в огромную грозовую тучу, тяжело и грозно нависавшую над Москвой и эксплуататорским миром России.

Многие представители московской художественной интеллигенции были убеждены в неизбежности коренных изменений существовавших в государстве порядков.

Многие, кстати и не кстати, чаще чем, может быть, надо, вспоминали слова горьковского «Буревестника»: «Будет буря!» Жадно, торопливо перелистывались страницы сборников «Знания», внимательней вчитывались в газетные полосы. Без устали раскупались заполнявшие прилавки книжных магазинов тоненькие в цветистых обложках массовые политические брошюры.

Брошюрочная литература, чуть ли не ежедневно поступавшая на прилавки, захватывала читателей, начавших изменять привычным толстым журналам со спокойным ритмом их тематики и академическим стилем изложения.

В конце четвертого года популярными стали новые газеты: «Наша жизнь», позднее переименованная в «Товарищ», тон которой задавал Л. В. Ходский, и «Сын отечества», редактируемая С. П. Юрицыным.

Большим успехом начали пользоваться появившиеся еженедельные и двухнедельные журналы довольно смело, как тогда казалось, критиковавшие существовавшие в стране порядки, вернее,— обличавшие изобилие накопившихся беспорядков.

Обычно, за оппозиционными газетами и журналами шли в газетную лавку Анисимова. Помещалась она в доме на углу Петровки и Петровских линий.

У Анисимова были черные, как у жука, жесткие волосы, живые, исподлобья глядящие глаза и резкие стремительные движения. Сутулый, широкоплечий, сметливый, резко говоривший, крепко сши-

тый, легко носивший огромный и тяжелый кожаный мешок с газетами на широком ремне, Анисимов, не зная усталости, выкрикивал названия газет, стоя на углу Петровских линий.

Это был занятный, сразу запоминавшийся человек среди тогдашних газетных торговцев. Расторопный, смекалистый, он, с первого взгляда верно оценивая любого покупателя, прекрасно угадывал читательские вкусы и безошибочно предлагал именно то, что было нужно и что искали приходящие к нему.

Эти анисимовские качества с наибольшим блеском и прозорливостью раскрывались во время продажи им газет не на улице, а в своей лавке, забитой газетами, брошюрами и какими-то книгами до самого, кстати сказать, очень высокого, потолка.

От Анисимова трудно было оторвать глаз, когда он стоял за широким деревянным прилавком, весело и задористо поблескивая из-под очков живыми и наблюдательными глазами, предлагая товар, становившийся с каждым месяцем развертывавшихся событий все больше и больше «читательным».

— Из конфискованных сегодня обязательно посмотрите вот эти газеты, — говорил он входившему в лавку покупателю.

— Только что из Питера получил! — дополнял Анисимов, ласково и доверительно наклоняясь к вошедшему. В его лукавых глазах загорались веселые огоньки.

— «Товарищ» сегодня свободно в Питере продавался, а с «Сыном отечества» осечка, в типографии еще начали задерживать. Только для меня через заднюю дверь протащили! Возьмите! Дома за чаем и себе и домашним большое удовольствие доставите!

— «Новое Время» сегодня рекомендую, не раскаетесь! Старик Суворин такое поместил, что только удивляться надо, как газету не задержали! Вероятно, оттого, что сам в Царском ее внимательно читает, — полушепотом сообщал Анисимов, размахивая пачкой газет.

Получение петербургских газет Анисимов сумел наладить через проводников вагонов, доставлявших их в Москву в день выхода, к десяти часам. Все, желавшие поскорей, в тот же день, из первых рук получить свежие потербургские новости, о которых дру-

гие узнавали только на следующее утро, обязательно приходили к Анисимову к условленному часу.

Эта изобретательность, принося Анисимову определенный доход от продажи, упрочивала за ним и славу незаменимого, оперативного газетного торговца, а его маленькая лавка, тесная, заваленная до отказа многочисленными газетами и журналами, приобретала известность.

Было трудно понять, как он умел в небольшом помещении быстро разбираться и находить то, что нужно. Даже номера требуемого издания, вышедшего несколько месяцев назад, хозяин лавки находил с поразительной быстротой и также мгновенно выискивал и все другое, что требовалось покупателям, интересовавшимся политическими новостями.

— Золотые руки! Светлая голова! — говорили про него любители газетных новостей, особенно когда они касались чрезвычайных событий и происшествий.

Во всех делах Анисимов был аккуратным, надежным и предельно исполнительным человеком.

— В Америке он стал бы миллионером! — замечали покупатели и посетители лавки.

По сведениям московских старожилов, начало славе Анисимова положила газета «Россия». Она напечатала получивший широчайшую известность фельетон популярного в то время публициста А. В. Амфитеатрова «Господа Обмановы». Талантливый публицист в этом фельетоне под очень прозрачным псевдонимом описал быт последнего «самодержца» и его семьи.

Какими путями удалось Анисимову получить номера этой газеты — неизвестно, но он долгое время торговал ими по пяти рублей за штуку.

Отсюда, по словам знающих людей, и пошло «благосостояние» Анисимова. Подобные разработки «золотоносных жил», как Анисимов называл продажу по повышенным ценам конфискованных изданий, он с успехом продолжал осуществлять и в последующее время.

Особенно развернулся он в конце 1905 года, когда газетные ре-

Полицейские отбирают запрещенную литературу. Карикатура из журнала «Бомбы». 1905 г.



прессии стали чуть ли не правилом. Это упрочило его материальное положение, не отражаясь нисколько на его внешнем виде, который оставался неизменным.

Анисимов, как и раньше, также прикрывал черные волосы картузом с засаленным козырьком, выходил на угол Петровки с громадным, переполненным газетами кожаным мешком, поддерживаемым перекинутым через шею широким ремнем, также приветливо улыбался, громко выкрикивая названия популярных газет, не забывая при этом и напоминать:

— Сегодня после десяти приходите в лавку, свеженькие газетки из Петербурга прибудут!

Хорошо подработал Анисимов в летние месяцы пятого года на начавшем издаваться в Петербурге первом сатирическом журнале — «Зритель».

«Зритель» был создан по инициативе даровитого молодого художника Юрия Арцыбушева, отпрыска одного из деятельных помощников С. И. Мамонтова.

«Зритель» явился первой счастливой ласточкой, возвестившей грядущую «весну» журнально-политической сатиры. (В конце года выходило уже множество сатирических журналов.)

Юрий Арцыбушев и другие сотрудничавшие там художники и писатели с первых же номеров «Зрителя» сумели заговорить, хотя и в рамках «эзоповского языка», свежим и бодрым голосом. Это быстро обеспечило журналу огромный успех у публики, буквально бросавшейся на каждое относительно свободное и независимое слово.

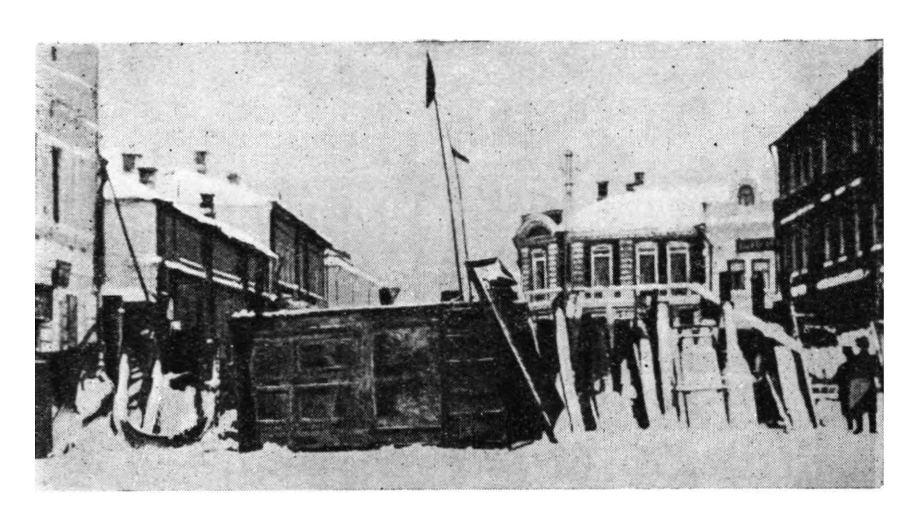
Журнал приобрел широкий круг читателей и, вместе с тем, стал объектом суровых цензурных преследований. Почти каждый номер «Зрителя» то задерживался в типографии, то конфисковался. За ним охотились покупатели, и его ретиво отбирали у газетчиков дворники по указанию полиции. Это великолепно учитывал Анисимов и, хорошо организовав получение из Петербурга текущих конфискованных номеров «Зрителя», он выгодно, по повышенным ценам продавал журнал.

— Это Анисимову потому все сходит с рук, — говорили менее удачливые его конкуренты по газетной торговле, — что он состоит пайщиком казенного издания «Вече» («Вече» являлось органом реакционного «Союза русского народа»).

Состоял ли пайщиком этого издания Анисимов или нет — данных не было, но его «торговое дело» процветало и ширилось. Анисимовский успех объяснялся прежде всего популярностью новых сатирических изданий, часто остро бичевавших существовавший в стране режим.

Наряду с политической литературой Анисимов не брезговал продавать из-под прилавка издания и другого типа, вроде «Шутенка» и «Брачной газеты», в которых под видом свободного слова печатались статьи, щедро политые «клубничным соком».

Эти издания, подвергавшиеся также цензурным репрессиям, приносили Анисимову немалые доходы.



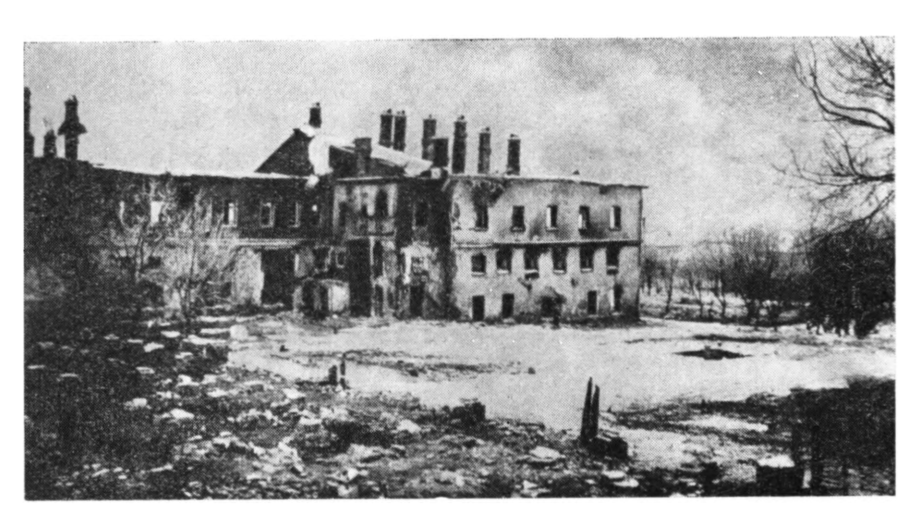
Москва. Декабрь 1905 г. Баррикада. Фото.

После пронесшегося над Москвой декабрьского революционного урагана вступила в силу правительственная усмирительная политика.

Это очень быстро отразилось и на жизни художественной Москвы. В столице, как и по всей стране, стало наступать так называемое «успокоение».

Все были растеряны и не знали, что же будет завтра, однако жизнь художественной Москвы входила в свои берега. Начали оживать, хотя и медленно, диспуты в Кружке по вторникам, с запозданиями и отсрочками открывались очередные выставки картин, в театрах возобновились спектакли.

Зрители партера Большого театра забывали, как часть их вместе с Ф. И. Шаляпиным с воодушевлением распевала «Дубинушку» и «Эй, ухнем!» В Малом театре уже не слышались требования «Марсельезы», и с галерки не выкрикивали «Долой самодержавие!»



Москва. Декабрь 1905 г. Разрушенная фабрика Шмита. Фото.

Но на литературных собраниях по средам у Н. Д. Телешова читались рассказы о недавних событиях. В гостеприимной столовой В. А. Гиляровского, в Столешниковом переулке, в декабрьские дни был лазарет. Здесь делали перевязки и оказывали первую помощь приводимым через черный ход раненым дружинникам с Бронной, Каретного ряда и Страстного бульвара. Теперь здесь снова собирались друзья и с затаенным волнением слушали рассказы очевидцев о жестоких расправах на Пресне и зверствах карательных экспедиций Римана и Мина на Казанской железной дороге под Москвой.

Леонид Андреев забыл короткий арест за предоставление квартиры для заседания Комитета социал-демократической партии и обдумывал рассказ «Проклятие зверя».

В памяти москвичей были еще свежи и чувствительны необыкно-

венно величественные похороны Баумана и баррикады на многих улицах Москвы, «осада» университета и пылающая огнями Пресня.

Любопытствующие москвичи заглядывали в район недавних пресненских боев и с болью в сердце рассматривали обгоревшие остатки мебельной фабрики одного из потомков морозовской династии Н. П. Шмита, которая была известна как крепость большевиков на Пресне.

Жизнь столицы, до глубоких основ растревоженная прошедшими событиями, внутренне продолжала клокотать подавленным вулканом. В глазах многих москвичей вспыхивали искры скрываемого негодования и протеста, у других — тревоги и раскаяния.

И Анисимов, перегруженный газетами, реже появлялся на углу Столешникова переулка и большую часть дня простаивал за прилавком своей лавки в Петровских линиях. К нему все меньше и меньше заходило покупателей. Они уже не спрашивали запрещенных газет или конфискованных журналов. Только изредка неугомонные собиратели декабрьских номеров сатирических изданий обращались за помощью к Анисимову.

Многие попутчики стремились забыть свои недавние чувства и переживания, которым они отдавали дань в суровые, полные героики, пафоса, энтузиазма и надежд, бурные месяцы 1905 года.

БУЙНЫЕ МОСКВИЧИ

*

Два штаба

В первом десятилетии двадцатого века в Москве существовало два своеобразных центра, два журнала, стремившихся сосредоточить внимание художественной общественности на вопросах искусства.

Первый — «Весы». Скромный и строгий по своему внешнему виду, с большим вкусом печатавшийся на хорошей веленевой бумаге. Редактором-издателем его числился С. А. Поляков, а руководил им В. Я. Брюсов.

Второй — «Золотое руно». Его редактором-издателем был Н. П. Рябушинский. Но все дела осуществлялись часто менявшимися секретарями, которые и определяли творческое лицо издания.

«Весы» уделяли преимущественное внимание литературе и главным образом символизму. Направление этого журнала определялось вкусами и стремлениями Валерия Яковлевича Брюсова.

«Золотое руно» пропагандировало так называемое «новейшее» изобразительное искусство. В каждом номере было множество великолепно отпечатанных репродукций. Авторами статей были авторитетные специалисты и знатоки по вопросам искусства. В журнале публиковались также статьи по музыке и литературе.

Хотя в числе главных сотрудников числились одни и те же лица, характер статей и их направленность в обоих изданиях отличались друг от друга.

«Весы» были четки и категоричны в своих высказываниях и утверждениях, у журнала не было заметных колебаний и сомнений. Курс «Весов» был ясен и прямолинеен, как и вся их вера в правоту и непререкаемость того, что исповедовал В. Я. Брюсов.

У «Золотого руна» такой ясности не было.

Но и «Весы» и «Золотое руно» пытались как бы руководить и направлять новые движения в литературе, искусстве и музыке.

Теперь во многом «Весы» и «Золотое руно» — исторический материал; совершенно очевидна узость и ограниченность их общественных позиций. Но полвека назад для читателей каждый новый номер являлся крупным событием, боевым сигналом, зовущим деятелей разных областей русского искусства к «новым» поискам и экспериментам в области формы.

«Золотое руно», многими остряками и скептиками называвшееся «купеческой блажью», находилось в этом смысле в более привилегированном положении. Причиной этого являлось отчасти и то, что уже многое в смысле утверждения «новых начал» в области изобразительного искусства было сделано журналом «Мир искусства». Московский журнал выступал как бы продолжателем этого дела.

Редакция «Весов» удобно, по-домашнему, размещалась в третьем этаже только что отстроенного в стиле «модерн» здания «Метрополя» на Театральной площади. На фронтоне его еще ярко выделялась врубелевская майолика, ныне потускневшая.

В святая святых этого воинствующего штаба московского символизма, дерзко объявившего войну реалистическим формам в литературе, надо было проходить через большую комнату. В ней размещался склад и журнала и издательства «Скорпион». Склад был заполнен связками, оставшихся нераспроданными номеров журнала и книгами издательства, усиленно ранившего «скорпионовыми жалами» старую литературу.

За этим помещением находилась комната «мага и чародея» московских символистов — В. Я. Брюсова и комнаты для сотрудников.



С. Виноградов. В. Брюсов. 1916 г.

Брюсов с методической точностью появлялся в редакции, всегда в известном всей литературной столице застегнутом на все пуговицы сюртуке. Его неизменно встречал секретарь редакции — черноволосый, с матовым оттенком кожи, смуглый, по национальности грек, переводчик М. Ф. Ликиардопуло и постоянные сотрудники.

Среди последних были преимущественно молодые москвичи — ретивые, задиристые бойцы, всегда готовые ввязаться в любую литературную схватку.

Многие из них были питомцами Московского университета. Они мечтали о победе своих взглядов в искусстве.

Финансировал «Весы» и «Скорпион» известный капиталист Сергей Александрович Поляков. С неизменно милой улыбкой и благожелательностью представлял он и журналу и «Скорпиону» нужные средства, черпаемые из доходов богатой московской фирмы, с которой он никаких других деловых отношений не имел, посвящая все свое время литературе.

Добродушнейший Поляков крепко сдружился с университетских времен с рядом людей, впоследствии занявших влиятельные посты в разных областях русской культуры.

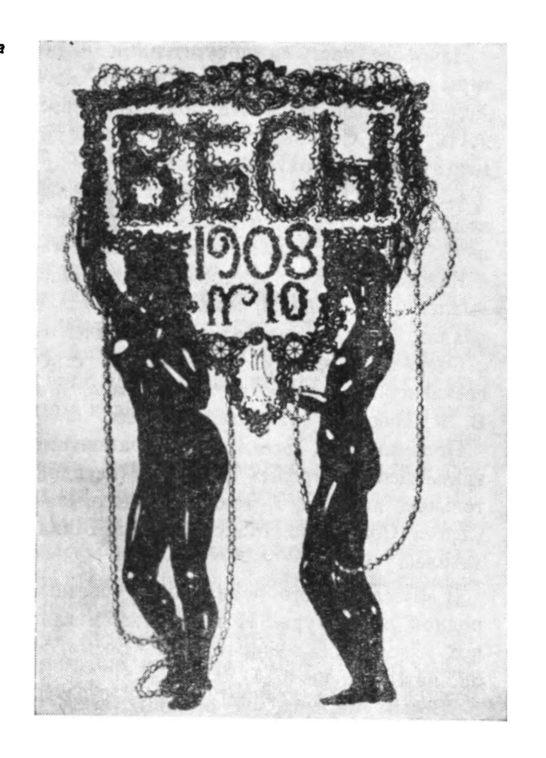
Преданность и любовь к русской культуре и литературе других стран он сохранил до конца своих дней, не взирая на всяческие житейские трудности.

За ним была слава образованнейшего, необычайно жадного до языков человека, полиглота. С особой приверженностью Поляков переводил с языков шведского и норвежского. Увлекался он санскритом, изучал китайские иероглифы и даже сделал ряд переводов с якутского языка. Было очень любопытно наблюдать его беседы с К. Д. Бальмонтом. Свободно, не задумываясь, они переходили с одного языка на другой, из которых каждый казался им родным, с детских лет усвоенным.

С. А. Поляков считался редактором и издателем «Весов» и «Скорпиона». Но в помещении редакции на Театральной площади бывал редко и держался подчеркнуто незаметно, всячески акцентируя ведущую роль В. Я. Брюсова.

Свободнее он чувствовал себя в квартире на Страстном буль-

Н. Феофилактов. Обложка журнала «Весы», 1908 г.



варе. Квартира была вместительная, со множеством книжных шкафов. По стенам были развешаны картины, преимущественно молодежи. На полках размещались прекрасные образцы фарфора, много изделий мастеров Востока.

В летние месяцы Поляков охотно принимал друзей у себя на даче. Время проходило в чтении стихов, переводов, в разговорах и спорах об искусстве, пирушках.

Многие из дачных гостей Полякова проживали у него неделями. Работали, отдыхали, веселились.

Наиболее частыми посетителями и подмосковной дачи и квартиры его были К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, Ю. Балтрушайтис, Андрей Белый. Из более молодых, завоевывающих славу и известность, — С. Соловьев, Ю. Верховский, Б. Садовский и художники-мечтатели из «Голубой розы».

«Дирижерская палочка» в работе и даже отдыхе этих людей находилась в крепких и надежных руках В. Я. Брюсова, четко знавшего, что надо делать и куда вести «корабли символизма».

Каждая книжка «Весов» подтверждала это, подкрепляя высказываемое не столько, может быть, бесспорностью печатаемых материалов, сколько авторитетом «кормчего».

Очередной выпуск «Весов» был строго собранной, убедительно составленной подборкой материалов, в данный момент, по мнению В. Я. Брюсова, наиболее важных.

Полемические, всегда темпераментные статьи Андрея Белого, критические «стрелы» Аврелия (псевдоним В. Я. Брюсова), язвительные наскоки Антона Крайнего, заметки Бориса Садовского, Сергея Соловьева, Максимилиана Шика и других будоражили читателей.

В «Весах» часто появлялись серьезные и острые статьи о жизни родной литературы. И в освещении главнейших вопросов зарубежной литературы лучшего, чем «Весы», в то время русского журнала, пожалуй, не было.

«Весы» открыли много новых имен в литературе, заставили по-новому взглянуть на творчество известных писателей и на целые литературные явления.

Одновременно «Весы» не боялись смело и резко критиковать многие стороны русской литературной жизни. Редакции «Весов» удавалось превращать каждый номер в манифест.

Это создавало журналу авторитет среди читателей и подписчиков, список которых печатался в журнале в конце года.

Число подписчиков было не очень велико, но многие из них являлись как бы знаменосцами путей, прокладываемых В. Я. Брюсовым в русской литературе.

Совершенно иная обстановка наблюдалась в «Золотом руне».

«Золотое руно», как уже отмечалось, ограничивалось в основном жизнью изобразительного искусства.

В отличие от С. А. Полякова, державшегося в редакции более чем скромно, денежный хозяин «Золотого руна» Н. П. Рябушинский был совершенно другим человеком.

Отпрыск крупнейшей торгово-промышленной и финансовой московской купеческой династии, рослый, белокурый, кровь с молоком, добрый молодец, словно сошедший с кустодиевской картины, Николай Павлович Рябушинский — немного поэт, немного дилетант-художник, немного музыкант — стремился быть возможно заметней. Дюжую, уверенную, одетую в смокинг или от модного портного костюм фигуру, окаймленное русой бородкой румяное лицо Н. П. Рябушинского всегда можно было видеть на всех театральных премьерах, на каждом вернисаже — везде, где собиралась художественная знать Москвы.

Этот свой жизненный показной тон он стремился перенести в редакцию организованного на его средства «Золотого руна».

Первый выпуск журнала вышел в знаменательные дни только что отгремевших в Москве декабрьских боев 1905 года. Журнал печатался в типографии А. И. Мамонтова в Леонтьевском переулке в самый разгар революционных событий.

— Странно было видеть на печатных машинах нашей типографии листы журнала, в которых ни звука не было о потрясших или сильно расшатавших многовековые, устойные основы нашего бытового, складывающегося десятилетиями уклада жизни, — вспоминал один из совладельцев типографии Михаил Анатольевич Мамонтов, помогший во внешнем оформлении издания.

Насколько скромно, строго и подчеркнуто-деловито было все в брюсовских «Весах» и «Скорпионе», настолько беспорядочна, шумлива была обстановка в «Золотом руне».

В. Я. Брюсов обычно приходил из дома в редакцию большей частью пешком.

— Такая прогулка по оживленным московским вечерним улицам мне необходима. Когда я иду в редакцию, почти всегда сочиняю стихи, — говорил он.

Н. П. Рябушинский подкатывал в редакцию, помещавшуюся на Смоленском бульваре, на шикарных «дутиках» * или в извозчичьих санках с высоким сиденьем.

Редакционные же дела журнала Рябушинского интересовали не много. Он их полностью, как я говорил уже, передавал в руки секретарей и большинство статей, помещенных в журнале, читал, когда номер был отпечатан. Главной заботой и стремлением его было постоянно общаться с «богемой», музицировать, ходить по мастерским и засиживаться с поэтами в ресторанах.

Вкусы и интересы фактических руководителей «Золотого руна» — его секретарей не отличались брюсовской принципиальностью, поэтому журнал за все время своего существования так и не определил своего «лица».

Но в этой пестроте, неразберихе, противоречиях было и что-то привлекательное. В редакции вспыхивали часто столкновения, кончавшиеся иногда не только уходом из журнала сотрудников, но даже и желчно написанными письмами протеста в редакции московских газет. Такие письма охотно печатались. Газеты старались не упускать случая поиздеваться над «купеческой затеей».

И многие культурные москвичи, причастные к искусству, разделяли такой взгляд на «Золотое руно». Они искренне считали его, несмотря на благие культурные намерения издателя, только затеей и прихотью богатого человека.

Сам же Рябушинский искренне чувствовал себя человеком от искусства. Он даже издал под псевдонимом «Н. Шинский» книжечку лирических стихотворений. Часть своего вообще ничем не занятого времени он отдавал живописи, опыты которой показывал на выставках «Золотого руна», много музицировал. Но в основном проводил время в приятном ничегонеделании. Для этого им была построена дача в Петровском парке, названная «Черным лебедем».

Первые номера журнала поражали необычностью формата, великолепным полиграфическим качеством, не виданным доселе у нас.

---

* Дутики — санки на дутых шинах.

— Мы все, — рассказывал М. А. Мамонтов — от наборщика до метранпажа и хозяев типографии были искренне увлечены затеей Н. П. Рябушинского. Он требовал ото всех только одного: понаряднее и повиднее. Мы, конечно, старались по возможности выполнить требования не стеснявшегося в средствах заказчика, и, кажется, в какой-то мере нам удалось создать неплохое полиграфическое издание.

Через год «Золотое руно» изменило формат, исчезли переводы статей на французский, уменьшилось число иллюстраций.

«Золотое руно» оказалось блестящими, на мгновение ослепляющими вспышками бенгальского огня, отсветы которого в виде мастерски выполненных иллюстраций ощутимы даже сейчас.

На страницах обоих журналов сохранились интересные высказывания и наблюдения, есть соображения и догадки, которые не без внимания могут быть прочитаны и не потеряли значения до наших дней.

Аргументированные статьи В. Я. Брюсова по литературе, блестящие фейерверки Андрея Белого, мудрые статьи А. Блока, умные высказывания А. Н. Бенуа и И. Э. Грабаря о современном и прошлом искусстве, обзоры западной литературы, содержательные статьи о русской музыке, многие рецензии и обзоры по текущей жизни искусства, напечатанные в «Весах» и «Золотом руне», до сих пор читаются с определенным интересом.

При материальной поддержке Н П. Рябушинского были созданы три выставки картин: «Салон Золотого руна» и две последующие, просто названные «Золотым руном».

Они не прошли даром и оказали значительное влияние на русское изобразительное искусство.

Особенно заметными оказались две первые выставки, на которые были приглашены представители «новейших течений» французского искусства. Это позволило московской интеллигенции в подлинниках увидеть многое из того, что частично имелось в собраниях С. И. Щукина и И. А. Морозова, понять то, к чему тянулись некоторые молодые художники-москвичи, жаждавшие применить увиденное в своей практике.

— Это не вредный ветерок. Он, может быть, поможет разогнать многие нависшие над нашей живописью тучи, — сказал всегда склонный к иронии и, обусловленному годами скептицизму, Голоушев.

Первое дуновение этого «ветерка» «Салона Золотого руна», художественная Москва ощутила 5 апреля 1908 года в залах нижнего этажа в угловой части дома на Б. Рождественке, выходившего фасадом к «Метрополю» (теперь он перестроен).

Огромный стяг над входом с надписью «Салон Золотого руна» предварял неведомые или еще малознакомые страницы истории русского изобразительного искусства новейшего времени.

Журнал «Золотое руно», уточняя цели «Салона», считал нужным заявить, что новое выставочное объединение решило сопоставлением отдельных групп (петербургско-московского «Мира искусства» и группы «Голубой розы») ярче оттенить физиономию и установить «ценность» каждой из них, а привлечением французских экспонентов выяснить влияние и происхождение «новых течений» в русском искусстве и их эпигонский характер.

Среди французских художников москвичи впервые увидели на выставке в подлинниках произведения Ж. Брака, Ван-Донгена, Дерена, Ле Фоконье, Марке, Матисса, Ж. Руо, Вламинка Произведения названных мастеров до этого времени можно было видеть только в собраниях и коллекциях И. А. Морозова и С. И. Щукина, куда проникнуть мог далеко не каждый.

В предисловии к каталогу русские участники выставки сочли необходимым для уточнения своих взглядов на искусство отметить, что они порвали «связь с группой эстетов-символистов» *, сочли необходимым отметить их стремление преодолеть ставшие уже косными формулы эстетизма, разорвавшего связь между глубокими волнениями духа и историзмом.

В заключение они объяснили, что не хотят «ограничивать свободу творчества никакими готовыми формулами» и считают, «что ощущения красочной гармонии еще не являются последней задачей

* Каталог выставки картин «Золотое руно». М., 1909, стр. 4.

Е. Лансере. Обложка журнала «Золотое руно». 1906 г.



живописи и что живописная плоскость должна быть отражением более глубоких тайн души человека» *.

Эта декларация, предвещавшая позднейший бурный поток такого характера заявлений, много лет волновавших жизнь русского искусства, возвещала уже и отход молодых русских художников от верований, убеждений и взглядов участников «Голубой розы» первого периода.

Показ подлинных образцов творчества виднейших художников Парижа давал возможность сравнить их с тем, к чему стремились художники Москвы. В то же время выставки очень наглядно раскрывали самостоятельность искусства москвичей, хотя часть из них искренне считала себя учениками и последователями «мэтров».

* Каталог выставки картин «Золотое руно». М., 1909, стр. 4.

Такие сравнения и сопоставления художественных взглядов и практики Парижа и Москвы во многом раскрыло и обнаружило, что русские художники не механически повторяют своих знаменитых собратьев, а, «отталкиваясь» от них, стремятся сохранить свою творческую индивидуальность.

В дальнейшем эти самостоятельные черты и помогли в сложении новой Московской живописной школы. Влияние этой школы явственно чувствовалось и в живописи первых лет послеоктябрьской эпохи.

«Посмотрим, какие ценности находятся в этом «золотом мешке»,— заметил всегда желавший щегольнуть своим остроумием, числившийся в сторонниках «левых» взглядов в искусстве Александр Койранский.

Молодой, не желавший скрывать своих пылких привязанностей к новому Абрам Эфрос, не имея еще твердой критической трибуны в солидных академических «Русских ведомостях», не выпускал в полной мере своих «критических когтей» и очень сдержанно оценивал увиденное на выставках «Золотого руна».

И. Э. Грабарь, к этому времени почти безапелляционный судья и общепризнанный авторитет в вопросах изобразительного искусства, на страницах «Весов» разъяснял читателям, что «выставка «Салон Золотого руна» была, несомненно, крупнейшим событием художественной жизни минувшего года».

Критикуя случайность и незначительность собранных холстов на выставке величайших мастеров девятнадцатого века, «как бы для доказательства их бессилия и возвеличения их эпигонов» Игорь Грабарь писал: «Лично я глубоко благодарен «Золотому руну» и за эту выставку и думаю, что уже самая мысль познакомить Россию с новейшими брожениями, происходящими во французском искусстве,— одна из счастливейших, какие зарождались в редакции журнала» *.

На открытой 11 января 1909 года второй выставке, названной просто «Золотое руно», преобладали иностранные мастера.

---

* И. Грабарь. Салон «Золотого руна». — «Весы». М., 1908 г., № 6, стр. 91.

В каталоге подчеркивали новую живописную направленность большинства выставленных картин. «Отрицание декадентского эстетизма, замкнувшего область живописи воспроизведением немногих утонченных и рафинированных ощущений, стремление углубить область живописи и красок и составляет идею устроенной выставки. Это стремление к более глубокому и синтетическому искусству, не ограничивающемуся воспроизведением поверхности явлений, составляет лозунг группы художников, участвующих на этой выставке» *.

Так определял и характеризовал вторую выставку «Золотого руна» и журнал Н. П. Рябушинского.

Последней, третьей выставкой, открытой 27 декабря 1909 года с участием только московских живописцев, закончилась выставочная деятельность и издание журнала «Золотое руно». Н. П. Рябушинский прекратил субсидировать журнал.

В последнем номере «Золотого руна» как надгробное слово прозвучали слова: «...поток творчества разбился на ряд мелких струй, атомизировался. Произошло великое измельчание искусства... Героические времена импрессионизма прошли безвозвратно».

Стремясь заглянуть в будущее, журнал выразил надежды, что в искусстве общее будет торжествовать над частным: «... вдохновение, темперамент, импровизация отступят на второй план...»

«Золотое руно» не стремилось учить. Оно не занималось декретированием «новых» взглядов на искусство. Но самим иллюстративным материалом оно стремилось возбудить интерес и внимание к произведениям художников «новейших течений» в изобразительном искусстве.

«Весы» и «Золотое руно» в истории развития художественной культуры Москвы были характерными явлениями кризиса буржуазной культуры — в создании «новых» и «новейших» начал в русской живописи, литературе и, отчасти, музыке.

С разных исходных точек оба журнала осуществляли свои задачи и цели. В итоге их деятельности изменялись общий художест-

* Эмпирик. Несколько слов о выставке «Золотого руна».—«Золотое руно». М., 1909 г., № 2—3.

венный вкус москвичей, острота их ощущения и ви́дения современности, разгорались дискуссии и споры по многим ясным и давно установившимся вопросам искусства.

Ведь многих москвичей, иногда беспорядочно, иногда торопливо, привлекали «новые» начинания, и они старались в них вникнуть и понять.

«Весы» и «Золотое руно» стремились посильно отвечать на такие запросы, отвлекая таким образом внимание москвичей от острых проблем современности и направляя их интересы в другую сторону. Этим они приносили несомненную пользу своим хозяевам.

Скептицизм и критическое отношение журналов к существовавшим основам господствующих форм искусства мы также должны принимать во внимание. И с этой стороны это были типичные для своего времени журналы.

Последнее пятилетие перед империалистической войной 1914 года порождало в умах московской художественной интеллигенции некоторую сумятицу мыслей и чувств. Обострилась борьба идей и направлений.

В это время в жизни художественной Москвы, в ее живописном искусстве начинают выходить вперед художники, первые творческие шаги которых усиленно поощрялись этими журналами.

А после Октябрьской революции многие из них перестроились под влиянием новых идей советской жизни и внесли заметный вклад в развитие русского советского искусства.

Мечтатели

Тысяча девятьсот седьмой год в жизни художественной Москвы запомнился надолго. В самом начале года была выставка Михаила Васильевича Нестерова, живопись которого высоко оценивалась современниками. Это была, по существу, первая персональная вы-

ставка даровитого мастера. При общем положительном отношении к нему воспринималась, однако, она не всеми одинаково. Одни ее восторженно хвалили, другие принимали с существенными оговорками и возражали против отдельных сторон нестеровского творчества.

Спорили о тематике, увлечениях и пристрастиях М. В. Нестерова, находившихся за гранями того, чем должно было бы жить современное разбуженное событиями пятого года изобразительное творчество.

На такие упреки обычно отвечали, что у М. В. Нестерова удивительный дар, умение с необычайной поэтичностью видеть мир, жизнь людей и природы, но обычно многие принимали пейзажи Нестерова с «кокетливыми» елочками, стыдливыми, застенчивыми березками, с темным суровым бором, жадно впитывающим тихие и ласковые перезвоны утренних и вечерних колокольных благовестов.

Выставка М. В. Нестерова была размещена в квартире только что отстроенного доходного дома наверху Кузнецкого моста у Лубянки. Такими домами стала усиленно застраиваться в те годы Москва.

Для рационалистов М. В. Нестеров был только живописцем, покрывавшим монументальными росписями стены храма строящейся Марфо-Мариинской обители, воздвигаемой по проекту одаренного А. В. Щусева в недрах патриархального Замоскворечья.

Другим он казался мечтателем, стремившимся увести зрителей в мир далекой завершавшей свои исторические пути Руси, мир монахов, монахинь, послушников, тихого колокольного звона.

Солидно и спокойно оценил творчество М. В. Нестерова И. Э. Грабарь.

Хотя его отзыв и напечатан на страницах «Весов», считаемых многими почитателями Нестерова декадентской затеей, но к нему очень прислушивались — И. Э. Грабарь был большим авторитетом.

Игорь Грабарь, признавая большую художественную значимость пейзажей Нестерова, с хладнокровностью историка расcматривал и воспринимал его религиозно-мистические композиции.

Для И. Э. Грабаря ясно было, что они в известной мере являлись отражением модных тогда в определенных кругах интеллигенции чувств и настроений.

— Я много раз,— говорил Грабарь,— был на выставке М. В. Нестерова. Старался быть беспристрастным, желая полностью поверить и восхититься мистической настроенностью изображаемых художником Сергиев, Дмитриев, Варфоломеев, но ни разу Михаил Васильевич меня в этом бесповоротно не убедил.

Вообще, я думаю, что мистика Андрея Рублева для современности в какой-то части уже не воспринимается, и если русское культурное общество вернется когда-нибудь к очарованиям его творчества, то вряд ли это будет так, как мы наблюдаем в нестеровских картинах.

Грабаревские мнения и оценки, к которым прислушивалась вся художественная Москва того времени, все-таки не могли снять с повестки дня вопроса о появлении в искусстве особого рода мечтателей и поэтов. Нельзя было отмахнуться от них и не замечать их существования.

Мечтатели, правда, совершенно иные нежели Нестеров, стремились в эти годы утвердить новое понимание прекрасного. Новое движение зародилось в стенах Школы живописи.

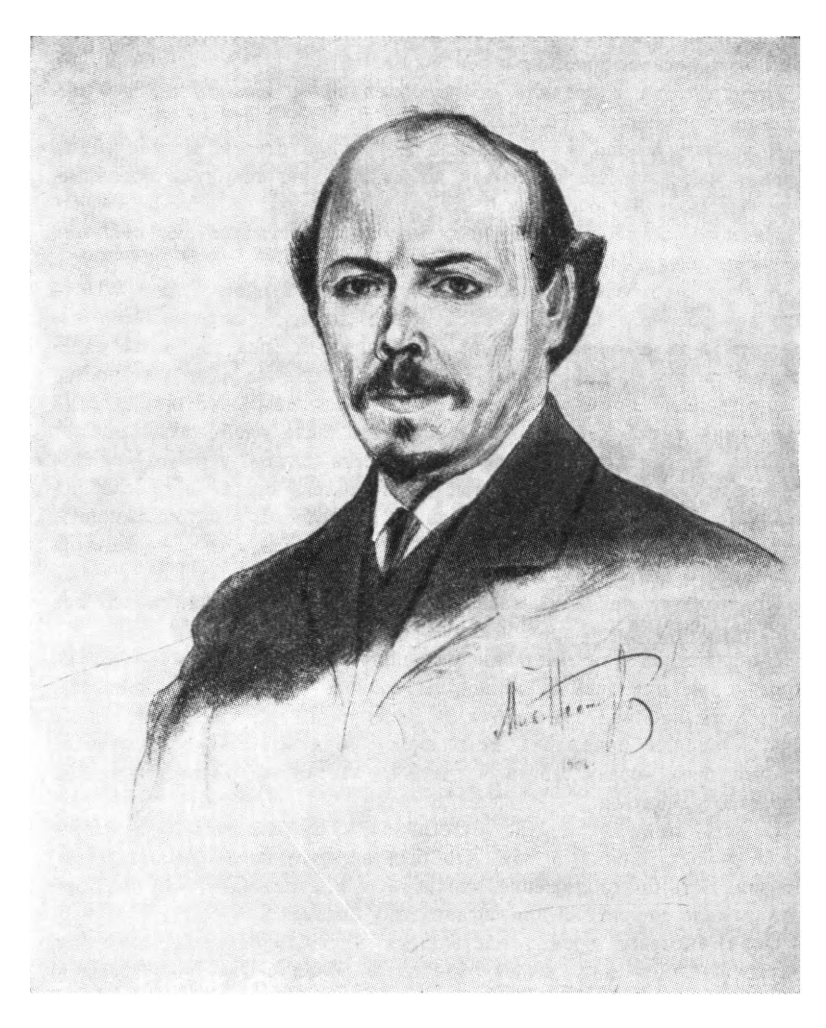
Это явление не могло не взволновать художественный мир Москвы, до того всегда преданно ценивший жизненную правдивость, без раздумий и сомнений принимавший и восхищавшийся талантами Федотова, Репина, Сурикова, В. Васнецова.

Нестеровская выставка заставила и зрителей и художников по-новому заговорить о судьбах и задачах искусства.

Но умом и сердцем молодые не принимали Нестерова, понимали его ограниченность. Они искали новые творческие пути, думали о новых организационных формах объединения художников, о принципах показа произведений на выставках.

Существовавшие выставочные объединения воспринимались ими уже как давно пройденный этап.

Не только выставки передвижников или академистов, но даже выставки «Мира искусства» и «Союза русских художников», каза-



М. Нестеров. Автопортрет. 1906 г.

лось им, не отвечали современным запросам. Они стремились к новым живописным приемам и решениям.

Поэтому они и создали новое объединение живописцев под необычным названием «Голубая роза».

Я хорошо помню, как поразила и удивила старых москвичей их первая выставка. Не все сразу понималось, но талант в организации выставки был очевиден.

Немного осталось очевидцев, могущих рассказать о событии, происшедшем в Москве 28 марта 1907 года.

В этот мартовский бессолнечный день на втором этаже только что отстроенного на Мясницкой улице дома, принадлежащего известной в те времена фирме М. С. Кузнецова (она торговала изделиями из стекла и фарфора), открылась выставка «Голубой розы». Вещественной памяткой выставки остался небольшой квадратный тоненький каталог, на обложке которого была изображена роза.

Если не для всех, то для большинства людей, интересующихся сейчас искусством, этот каталог, да несколько статей в прессе, пожалуй, единственные напоминания о событии, встревожившем художественную жизнь древней столицы первого десятилетия двадцатого века.

Полстолетия назад выставка «Гоубой розы» воспринималась как очередное художественное искание, притом спорное.

Непривычное для выставки название «Голубая роза», не могло, конечно, не привлечь внимания, не произвести известного впечатления. Хотя публика, следившая за явлениями искусства, в то время уже начинала привыкать ко всякого рода необычайностям и ее трудно было сразу сбить с толку, заставить растеряться или серьезно удивиться.

Память живущих сейчас участников «Голубой розы» не сохранила точных данных о том, кто был автором названия новой выставки. Есть предположение, что первым предложил его В. Я. Брюсов, немало сделавший для организации выставки.

План выставки горячо обсуждался в меблированных комнатах, размещавшихся над кофейной Д. Н. Филиппова на Тверской (здесь жило большинство будущих участников) и у «Грека» на

Тверском бульваре. Много было разговоров о «Голубой розе» и на редакционных встречах в «Золотом руне», где многие участники будущей выставки активно сотрудничали.

Еще до возникновения «Золотого руна» московская художественная молодежь, затронутая «новыми веяниями», витавшими над искусством Москвы, находила «привет и ласку» у Н. Я. Тароватого. Он отдавал много сил и энергии для пропаганды новых взглядов на искусство. Созданный им иллюстрированный журнал «Искусство» собирал вокруг себя «мечтателей».

Финансовые трудности скоро заставили Н. Я. Тароватого распрощаться с журналом, и он сам вместе с редакционным портфелем «Искусства» перешел в «Золотое руно».

У посетителей выставок «Голубой розы», среди которых большинство составляли воспитанные на традициях передвижничества, было множество разнообразных, разноречивых, резко отличных друг от друга мнений. В наше время тогдашние высказывания, может быть, и не являются особенно интересными, но более полувека назад они были своеобразным проявлением отношения художественной общественности Москвы к этому явлению искусства.

Тематическая направленность произведений участников «Голубой розы» отличалась от прежних выставок.

— Мы хотим,— говорил один из участников «Голубой розы»,— сосредоточить внимание зрителей на живописно-красочных сочетаниях, погрузить их в мир живописных очарований.

Основными, определявшими весь характер выставки «Голубой розы», произведениями были: «Ритм», «Игра на скрипке», «Скорбный ангел» А. А. Арапова; «Ранняя птичка» Н. П. Крымова; «Увядающее солнце», «Рождение» П. В. Кузнецова; «Балет», «Менуэт», «Золотой вечер» Н. Н. Сапунова; «Чары луны», «Озеро фей», «Радость дня» М. С. Сарьяна; «Гондолы», «Каприччио» С. Ю. Судейкина; «Мираж», «Заколыхались травы» П. С. Уткина; «Дьявол», «Диалог» Н. П. Феофилактова.

Такой сознательной безыдейностью, тематической отстраненностью и отчужденностью от жизни участники «Голубой розы» намеревались создать простор для своих чисто красочных колористиче-

ских решений и тем самым заставить зрителей почувствовать это. «Голуборозцы» надеялись, что зритель по-настоящему оценит со временем их чисто живописные, насыщенные особой музыкальной ритмикой произведения.

В творчестве участников «Голубой розы» кроме этих, характерных для них особенностей были еще и другие черты, заставлявшие пристально и внимательно вглядываться в то, что они делали и о чем мечтали. Большая тонкость и выразительность красочных сочетаний, нежнейшая лиричность и эмоциональность.

Даже самый показ работ на выставке «Голубой розы» был особенный.

Еще первые петербургские выставки «Мира искусства», «Исторических портретов» в Таврическом дворце, «Ломоносов и Елизаветинское время», организованные С. П. Дягилевым были оформлены по проектам талантливых художников.

Организаторы «Голубой розы» последовали примеру С. П. Дягилева.

«Пуританизм» оформления Передвижных выставок, недостаточная внимательность к этому делу устроителей выставок «Союза русских художников» и «Московского товарищества художников», небрежность «Ученических выставок» их не устраивали.

Помещение, в котором расположилась выставка «Голубой розы», было оформлено с непривычным для москвичей вкусом, тщательностью и заботливостью. Щедрый в ту пору покровитель «Голубой розы» Николай Рябушинский не стеснялся в средствах и руководствовался заветом своих дедов и отцов: «Что хочу, то и ворочу!»

Стены выставочных залов «Голубой розы» были обиты специально подобранной, темно-серой, приятной на вид, ласкающей и успокаивающей глаз мягкой материей, полы были застланы коврами. Картины были повешены на значительном расстоянии друг от друга, создавали возможность их подробного и внимательного рассмотрения.

Всюду: на окнах, вдоль стен, на специальных подставках и столиках было размещено много живых благоухающих гиацинтов, нар-

циссов, лилий. Выставочные комнаты производили впечатление благоговейной, тщательно охраняемой тишины.

Зрители медленно переходили из комнаты в комнату, рассматривая, то с любопытством, то с недоумением картины.

Молодые авторы стояли около своих произведений и у многих в петлицах пиджаков были те же, но уже увядшие цветы.

Такая обстановка придавала «Голубой розе» непривычный, резко отличный от других выставок вид, и уже тем самым обращала на себя внимание.

— «Голубая роза», может быть, заглядывает несколько дальше того, что сейчас нужно и требуется изобразительному русскому искусству, в области оформления и экспонирования выставок,— сказал один из авторитетных в то время художественных критиков, твердо отстаивавший реалистические основы искусства.

«Голубая роза» казалась своеобразным объединением настойчивых, упорных, даже упрямых мечтателей, желавших подчинить зрителей очарованиям поэтических, красочных сочетаний. Авторы «Голубой розы» хотели показать и доказать зрителям, какой огромной силой воздействия обладает живописная сторона художественных произведений.

Каждой работой «голуборозцы» стремились подчеркнуть, что красота и привлекательность видимого или воображаемого явления не в протокольной передаче внешнего облика людей или событий. Можно этого достичь только через живопись. Они часто говорили об эмоциональной доходчивости произведений, в отличие, в частности, от модернистов «Мира искусства», на которых «голуборозцы» смотрели как на прошлое в искусстве.

Часто лишенная живописной гармонии, не всегда эмоционально прочувствованная красочность «Союза русских художников» также казалась участникам «Голубой розы» маловыразительной.

Отрицательно относилась «Голубая роза» и к графической сдержанности, красочной монохромности и упорному влечению к историзму участников «Мира искусства».

«Голубая роза» мечтала заворожить красотой и привлекательностью красочных сочетаний своих произведений, хотела увести зри-

теля в область колористических фантазий от социальных вопросов современности.

В Москве, в дни первой выставки «Голубой розы» еще были заметны следы незабываемых декабрьских дней. Многие улицы города напоминали о недавних трагических событиях. На Пресне зловеще темнели остатки сожженной мебельной фабрики Шмита, кое-где замечались неубранные сломанные калитки, ворота и палисадники. На свалках мусора можно было видеть неубранными бревна от баррикад и даже обломки коночных вагонов. На стенах многих домов, около которых создавались баррикады, были заметны следы пуль.

Участники «Голубой розы» не касались этих сторон жизни. Художники сознательно стремились увести зрителей в мир мечты, мир чисто красочных, отрешенных от житейских бурь и треволнений, впечатлений и переживаний.

Однако и в их картинах была глубокая искренность, неподдельное увлечение красотой мира, особенно в произведениях молодых художников-волгарей родом из Саратова.

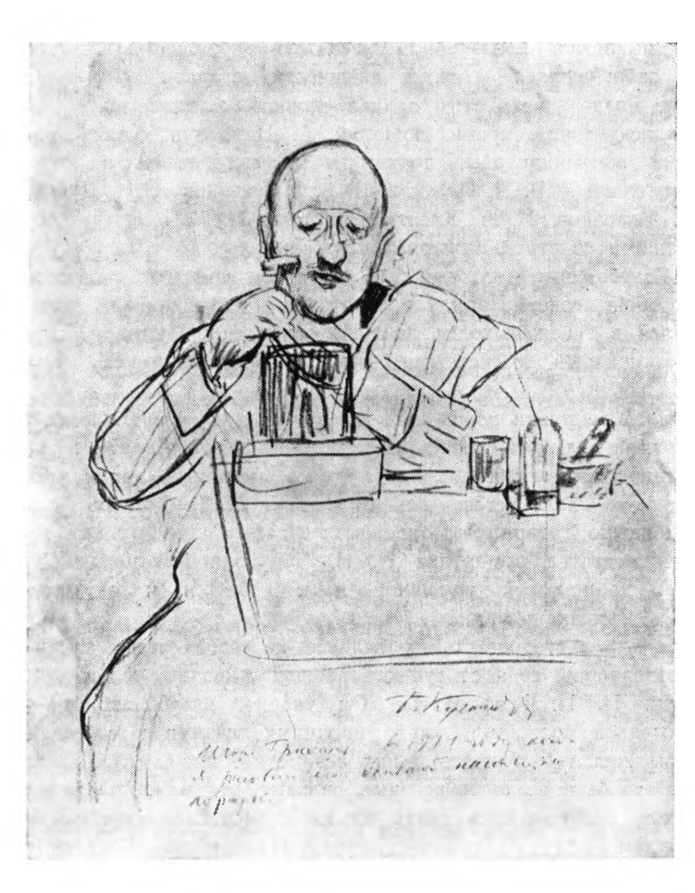
Эти художники были «вспоены и вскормлены» беспредельными волжскими далями.

Саратовцы, вступившие в объединение «Голубая роза», свято и благоговейно чтили заветы своего старшего земляка — В. Э. Борисова-Мусатова. Он как бы незримо присутствовал на первых выставках «Голубой розы».

Саратовцами были ловко скроенный, загорелый от волжских ветров, напористый и убежденный П. В. Кузнецов, с грустным взглядом мечтатель, казавшийся беспечным, застенчивый и скромный П. С. Уткин и с живыми чуть-чуть суровыми глазами и уверенными движениями скульптор А. Т. Матвеев.

Впоследствии к ним примкнул немного особняком державшийся тоже уроженец волжских мест, из прячущегося в яблоневых приволжских садах уютного городка Хвалынска, К. С. Петров-Водкин.

Даже по внешнему виду большинство участников «Голубой розы» заметно отличалось от своих собратьев из других крупнейших объединений.



Б. Кустодиев. И. Грабарь. 1914 г.

Большинство из «Союза русских художников», за исключением очень немногих, производили впечатление «мешковатых» людей, мало заботившихся о своей внешности, старавшихся возможно меньше подчеркивать свою принадлежность к искусству.

«Мирискусники», кроме, пожалуй, А. Н. Бенуа, были по-петербургски вытренированы, подтянуты и щеголеваты, а коренные передвижники — В. Д. Поленов, В. Е. Маковский, Н. Н. Дубовской, Г. Г. Мясоедов, Н. А. Касаткин и даже И. Е. Репин — казались сошедшими со страниц журналов уже минувшего века.

В «Голубой розе» каждый был «скроен и сшит» на свой образец, «по особой мерке». Наряду с саратовцами останавливал внимание, бросался в глаза выходец из Нахичевани под Ростовом, худощавый, поджарый, с черными, как смоль, вьющимися волосами М. С. Сарьян.

В залах выставки порой проводили весь день и подвижной, стремительный полумосквич, полупетербуржец А. А. Арапов и с медленными движениями, по виду немного увалень, с проницательными, куда-то вдаль устремленными глазами Н. П. Крымов.

И, конечно, говоря уже о первых шагах «Голубой розы», нельзя забыть мечтателя-романтика Н. Н. Сапунова и относившегося с тонкой иронической усмешкой и к себе и к окружающим С. Ю. Судейкина.

Чуть-чуть в стороне от них был все же «свой» резко, как и другие, отделявший себя от существовавших живописных течений того времени Н. П. Феофилактов. Он упорно, настойчиво и жадно вглядывался большими, что-то ищущими глазами в собеседников, как бы желая разглядеть в них незаметное для других.

Все это были люди энергичные, сильные, что может быть и трудно было предположить глядя на их «немощные» картины. Почти в каждом из художественных «созданий» авторов «Голубой розы» чувствовалось какое-то увлечение мистикой, их стремление уйти в мир первозданных отношений.

Отчасти, может быть, это объяснялось данью эпохи, а в основном их заблуждениями и искренней увлеченностью только живописными, формальными поисками.

Участники «Голубой розы», страстно желавшие убедить возможно большее количество людей в своевременности своих увлечений, не ограничивались для их защиты только показом картин. На выставке в вечерние часы устраивались специальные «исполнительские собрания», на которых шли горячие беседы о новых задачах, стоящих перед искусством.

На таких «исполнительских собраниях» учредители «Голубой розы» стремились установить контакт с представителями смежных видов искусства: литературы, музыки, танца. На собраниях выступали поэты и прозаики из «Весов» и «Золотого руна», теоретики новых художественных явлений, композиторы-новаторы: Скрябин, Ребиков, Черепнин, Спендиаров и молодежь, работавшая в области пластики, танца и ритмики. Такие встречи молодых представителей смежных искусств обогащали культурный «багаж» москвичей и способствовали новым исканиям.

Хотя «Голубая роза» по посещаемости и не выделялась среди других выставок, на ней побывали все москвичи, интересовавшиеся искусством, и сотрудники крупнейших газет.

Газеты Москвы откликнулись на открытие «Голубой розы» рядом рецензий и заметок, в которых было больше критических, часто неглубоких замечаний, чем серьезного, обстоятельного разбора и желания уяснить характер и значение нового художественного объединения.

Крупные представители прессы, почти в полном составе пришли на открытие выставки. Они осаждались знакомыми, нетерпеливо желавшими получить разъяснения или объяснения произведений, резко отличавшихся от тех, которые показывались на других выставках.

— Едва ли сейчас, после общего осмотра выставки, можно говорить о каком-либо угнетении молодежи,— ответил на вопрос кого-то из присутствующих благожелательно настроенный к показанным экспериментам москвичей критик «Русского слова» П. П. Муратов.— Живопись наша страдает не от угнетения молодежи, а, пожалуй, от недостатка уважительного отношения к традициям,— заметил он.

Муратовская приверженность к эпохе итальянского Возрождения не помешала ему положительно охарактеризовать талантливость молодых участников «Голубой розы» — Кузнецова, Крымова, Сапунова, Судейкина, Уткина, Матвеева. Он отмечал, что живописцам «Голубой розы» свойственно увлечение декоративностью. Они прекрасно раскрывают любовь к яркой красочности и привлекательности линий. Это делает их произведения впечатляющими и часто превращает в узорчатые ткани.

— Я наслаждаюсь удивительнейшим вкусом, нежной цветовой гармонией, поразительным чувством ритма в букетах Сапунова. Мне трудно не подчиниться обаянию декоративного дара Судейкина,— продолжал П. П. Муратов, внимательно рассматривая плафон «Сбор цветов».

Очень понравился Муратову и Павел Кузнецов, по его словам,— художник сильного чувства и большого дарования. В его творчестве явно заметно живое чувство природы. У него проступает сильное пристрастие к растительной орнаментике. Он невольно заставляет вспоминать Борисова-Мусатова.

Заслуга Уткина, по мнению Муратова, в умении улавливать нежные и лирические состояния волжской природы. Понравились ему и первые пейзажи Крымова, умевшего показать радость от общения с природой.

Сергей Сергеевич Голоушев, сам пейзажист, участник Передвижных выставок, внимательно вглядывался в полотна «голуборозцев», обмениваясь замечаниями и с молодыми авторами и с многочисленными знакомыми говорил:

— Новое всегда рождается в муках, а подчас и в уродливых судорогах. Ему всегда было интересно угадывать в порой кажущихся странными, неубедительными, поражающими необычностью, работах ростки нового в искусстве.

Он был уверен, что искания и опыты, проделанные Павлом Кузнецовым, Уткиным, Судейкиным и Сапуновым безусловно интересны. Не все, конечно, в их творчестве было для него приемлемо, но подкупала их непосредственность и любовь к живописной красоте. В Сапунове, например, то, что у него звучит и играет каждая кра-



П. Кузнецов. Автопортрет. 1906 г.

ска. У Судейкина — большой задор, пикантность и шаловливость, переходящие в буффонаду, а в Уткине — необычайная влюбленность в перламутровые и темно-голубые сочетания небесного свода, в таинственно-ласкающие мерцания звезд, в туманно-кружевные силуэты деревьев, загадочно маячащих в бездонных пространствах вечерних сумерек и ночных туманностей. В Павле Кузнецове — удивительная лиричность.

Критику нравилось и то, что это художники-мечтатели.

Одни из них ищут ценимую красоту в ласкающих глаз красочных сочетаниях ковров, другие — в поэтичности природы, третьи — в поражающих воображение красочных каскадах, иногда, правда, мешающих ясности и четкости образов.

— На выставке «Голубой розы», при многих моих несогласиях с ее отдельными произведениями, при ряде спорностей и экстравагантности и, даже заблуждениях отдельных ее участников, есть настоящие, несомненные художники, с искренностью, талантом и будущим! — размахивая рукой, держащей каталог, говорил С. С. Голоушев.

Весьма высоко оценил выставку И. Э. Грабарь. Живой, энергичный, необычайно страстно принимавший к сердцу подлинные явления искусства, И. Э. Грабарь и в беседах на выставке, которые я слышал, и в своих выступлениях в печати дал запоминающиеся характеристики отдельным участникам «Голубой розы».

Автор общей гаммы выставки, по мнению И. Э. Грабаря,— Павел Кузнецов. «Во всей выставке много приятностей и, до одури, много вкуса!» — говорил он.

Положительно оценил Грабарь творческие опыты начинающего скульптора А. Т. Матвеева. В неуклюжих мраморных увальнях Матвеева он увидел больше скульптуры, чем у многих признанных мастеров.

Характеризуя уже знакомые некоторым москвичам по журналу «Весы» графические работы Н. П. Феофилактова, И. Э. Грабарь настоятельно указывал, что молодой художник обладает редким чутьем черных и белых масс и некоторые его рисунки так красочны, что оставляют впечатление живописных!

Положительное в целом отношение Грабаря к выставке не помешало ему сделать любопытную приписку в статье о выставке «Голубой розы», опубликованной в «Весах» в мае 1907 года.

«Пишу эти строки,— отметил И. Э. Грабарь,— в деревне... В комнату врывается дурманящий запах майских трав, под окном свистят скворцы и щелкает соловей. Вся птичья мелюзга от вешней радости с ума спятила и хочется крикнуть участникам «Голубой розы» — неужели и теперь, когда так радуется природа, вы прикидываетесь старичками, хилыми и немощными! Неужели и теперь, когда гудит весна, вы говорите не иначе, как шепотом, вы дрожите от холода, вы кутаетесь в меха, а на дворе греет солнце. Вы надеваете маски на ваши юные лица! Зачем? Кто прикидывается стариками пока еще молод. Я не верю в вашу дряхлость. Да здравствует молодость! Весна на дворе!»

Другой, завоевавший к этому времени признание молодой критик, сын известного художника-академика, Сергей Константинович Маковский, с томным видом осмотрев выставленные картины, написал затем не без иронии, ставшие известными слова о том, что «Голубая роза» — часовня для очень немногих. Это не картины, это молитвы художников, влюбленных в музыку и линию! Участники «Голубой розы» — возвестители примитивизма, к которому начала подходить наша современная русская живопись!

В наши дни,— утверждал С. К. Маковский,— живопись все более и более уходит в декоративную эскизность, которая не может не отвлекать художников от внутренней цельности экспозиции, из которой рождается, одинокий, таинственный миф, называемый картиной!

Упоминание Маковского о невнимании художников к картине, как ответственной и трудной задаче живописного искусства, с одинаковой правотой могло быть отнесено не только по адресу молодежи «Голубой розы», но и многих участников других крупнейших выставочных организаций Москвы.

В творческой деятельности большинства живописцев Москвы и Петербурга этого времени картина уступала пальму первенства вдохновенно написанному этюду.

Даже наиболее ревностные и почтительные к традициям воспитанники Петербургской Академии художеств отдавали предпочтение этюду.

Многие будущие художники, особенно обучавшиеся в Московской школе живописи, с восторгом смотрели на ослепляющие красочностью этюдные по существу произведения Константина Коровина. Это было свое, «коровинское» восприятие действительности.

И, по существу, первыми выступили против этюдного истолкования изображаемой действительности внимательные к композиционному построению картины художники «Голубой розы». Они в большинстве, конечно, не давали образцов новых решений, а только как бы намечали границы, от которых должны были начинаться поиски нового.

Произведения «голуборозцев» как бы напоминали о том, что не следует забывать и о картине.

Для участников «Голубой розы» была чужда и неприемлема ослепляющая коровинская «вакханалия» красок. «Голуборозцы» были, или старались казаться, «отшельниками» среди современного искусства, стремились создать свой «раскольничий скит» среди окружающих шумных монастырей искусства.

«Голуборозцы» были в плену увлекавших их живописных сочетаний, через которые они видели и воспринимали окружающую действительность. Их фантазии и грезы позволили С. К. Маковскому назвать их произведения «молитвами». «Произведения — молитвы» художников «Голубой розы» ставили своей задачей через цвет и световоздушное пространство передавать, не всегда, может быть, и для них самих до конца ясные и убедительные, по мнению критика, красочные ощущения.

Стремления молодых художников в чем-то совпадали с возникшими направлениями в литературе, особенно, в поэзии.

В это время А. А. Блок уже уловил в современности «звуки», позволившие ему создать цикл стихов о «Прекрасной даме».

Лирические сборники «Земля в снегу», «Ночные часы» А. А. Блока, живописные мечтания «Голубой розы» и следуемой за ней выставки «Венок», открытой в конце 1907 года в залах Строганов-



М. Сарьян. Автопортрет. 1909 г.

ского училища были характерны для тогдашнего русского искусства в целом.

На выставке «Венок» кроме А. А. Арапова, Н. П. Крымова, Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина из «Голубой розы» появились новые художники — тоже молодые и еще мало известные братья Бурлюки, Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов, А. В. Лентулов, С. И. Петров, В. В. Рождественский, Н. П. Ульянов и Георгий Якулов.

Однако «Венок» не был объединением со своей программой, как «Голубая роза». Он являлся скорее «заявкой» молодых живописцев в области исканий образов и живописных решений и был прямым продолжением «Голубой розы».

Для чуткого, проницательного историка московского живописного искусства предоктябрьской эпохи и каждого вдумчиво вглядывающегося в него «Голубая роза», «Венок» и следуемые за ними выставки могут стать не только занимательными свидетельствами о взглядах и настроениях людей начала века. Интерес этих «страниц» в том, что в них нашли отражение глубокие «подводные» течения общественной жизни в искусстве тех лет.

В те канувшие в вечность годы значительному числу художников и некоторым зрителям, увлеченным мечтаниями «Голубой розы», верившим в возможность создания художественных образов только сочетаниями чисто живописных решений и приемов, казалось, что это единственный, наиболее правильный путь искусства.

Жизнь внесла много существенных поправок в их ошибочные мечтания и фантазии. Многое в наши дни ушло, стало только страницами все еще не написанной, до конца не продуманной и не во всех частях выявленной истории нашего изобразительного искусства.

Об одних из тогда молодых мастерах осталась память как о блестящих, зачаровывающих, увлеченных несбыточными грезами «мотыльках», сверкнувших на мгновение в привлекательной «лазури» и исчезнувших. Другие, ушедшие и живущие еще живописцы обогатили родное искусство в дальнейшем бесспорными художественными ценностями.

Но все художники в начале двадцатого века, или во всяком случае значительное большинство из них, были людьми искренне верившими в нужность и даже полезность того, что они практически делали.

— На «Голубой розе» я и мои собратья грезили, романтически фантазировали о том, что казалось самым важным и привлекательным и неотложно нужным в искусстве,— говорил как-то А. А. Арапов.

— Я был, без малейших сомнений и колебаний, глубоко искренне убежден, что писать так, как писало большинство моих современников — участников «Союза русских художников»,— являлось повторением чего-то ранее найденного и в свое время прекрасно осуществленного. Этого я и мои друзья делать не хотели. Отсюда наши поиски! Может быть, мы делали не то и не так как надо, но мы были искренни. Мы хотели обновить искусство, сделать его более выразительным, могучим, нужным, и нам иногда грустно, что многим то, что мы делали от души и сердца, было непонятно, не затрагивало ни тогда, ни теперь, много лет спустя, и многие проходят мимо наших мечтаний невзволнованными и равнодушными,— добавлял художник.

— Кто-то не то написал, не то сказал, рассматривая мои картины на выставке, что все они сплошная фантазия, в жизни никогда не бывающая,— заметил, сидя на кровати своего небольшого номерка над булочной Д. И. Филиппова на Тверской, скромный, застенчивый, с всегда устремленными куда-то вдаль глазами, худощавый, нескладный П. С. Уткин.

— Неверно все это! Все что я писал и показывал на выставках, я видел, наблюдал, перечувствовал, сидя на берегу или развалясь на носу лодки, качавшейся на зыби Волги. Я ничего не выдумывал и все, что есть в моих картинах, я видел воочию. Может быть, у меня не всегда выходило и получалось, что надо, может не хватало сил, но я изображал только то, что видели мои глаза и чувствовало мое сердце,— говорил Петр Саввич Уткин, перебирая поставленные вдоль стен комнаты свои многочисленные работы.

— Даже изображенные мною миражи я ясно наблюдал и старался всеми, находившимися в моем распоряжении живописными средствами правдиво передавать.

Много подобных же высказываний приходилось мне слышать и от другого саратовца-волгаря — П. В. Кузнецова.

— Я реалистом, правдописателем живописных красок природы был, когда начинал, и таким же остался до склона жизненной дороги, — любил повторять П. В. Кузнецов всякий раз, когда возникал разговор о его творчестве.

Проницательные будущие историки русской живописи, без сомнения, внимательно разберутся в том, что дали нашему искусству «Голубая роза» и «Венок». Они подвергнут внимательному и нелицеприятному анализу произведения тех лет с учетом существовавшей в изобразительном искусстве обстановки.

Но для нас, современников «Голубой розы», «Венка» и близких к ним исканий в живописи, для посетителей, бродивших по их залам, насыщенным пряными и острыми цветочными ароматами, кажется, что это было недавно и что эти мечтатели-фантазеры все же открыли в живописном искусстве «мелодии», созвучные времени, в которое они создавались.

Зовы современности

Тысяча девятьсот десятый год. Закрылись двери выставочных помещений, где были показаны работы передвижников, «Союза русских художников», «Мира искусства» и других объединений.

Третьяковская галерея, музей Александра III (ныне Русский) в Петербурге и крупнейшие коллекционеры пополнили свои собрания произведениями известных и молодых мастеров.

Жизнь искусства, развитие его как бы не «выходили» из привычных берегов, двигались вперед, казалось, все же по обычной, давным-давно установленной колее.

Но послереволюционные брожения властвовали над просторами творческой жизни Москвы, продолжали втягивать в свою сферу действий художников всех возрастов, в особенности молодежь, а также и всех живших и волновавшихся вопросами искусства.

В обычаях тогдашней художественной жизни Москвы было стремление изобретать для каждого появившегося явления или движения в искусстве броские необычные названия.

Одно из вновь возникших объединений присвоило себе имя «Бубнового валета». Название «Бубновый валет» сознательно было рассчитано на то, чтобы как тогда любили говорить, «эпатировать» не посвященную в тайны искусства, но тянущуюся к нему публику, жадную не столько до художественных впечатлений и переживаний, сколько желавшую сенсации.

Газеты и «околохудожническая» информация, заботливо подготовлявшие публику к открытию «Бубнового валета», сообщали больше не о том, что ждет зрителей на выставке и чем ее произведения будут отличаться от тех, какие показываются на существующих выставках, а «расписывали» авторов — участников нового объединения.

Молодость участников выставки была главной «козырной картой», с какой «бубнововалетцы» вступали в «игру искусства».

Для одних «Бубновый валет» казался только случайным, мимолетным и скоропреходящим капризом художественной моды. Другие были убеждены и убеждали сомневающихся, что цель его основателей — в углубленных исканиях наиболее выразительных форм живописного отображения окружающей действительности.

Для одних, их было, пожалуй, большинство, художники «Бубнового валета» воспринимались как люди, завороженные и покоренные творчеством Сезанна.

Другие, более внимательно вглядывавшиеся в сезанновские произведения и в то же время хорошо знавшие традиции русского живописного мастерства, если неясно видели и не могли доказательно утверждать, то в какой-то мере предугадывали, что бубнововалетские «откровения» питаются не только западными образцами, что корни их в русском народном понимании красоты.

Молодец к молодцу, крепкие, рослые, уверенные, которым было «море по колено», «черт был не брат», основатели «Бубнового валета», если и страдали чем, то только избытком жизненных сил, да неиссякаемой энергией перекроить весь образный мир на свой манер, подобно тому, как разрушались и ломались в то время жизненные устои. Вожаки «Бубнового валета» производили впечатление дерзких, не желавших ни в какой мере считаться с какими бы то ни было правилами поведения и с существующими в искусстве порядками.

Новоявленные «правонарушители» не скрывали и даже подчеркивали неуважительное свое отношение к живописным канонам. Дерзких «смельчаков» из «Бубнового валета» не тревожили упреки и укоры в подражательстве Сезанну. Это не только не смущало их, но они даже с вызывающей независимостью использовали многое из того, что утверждали в своем творчестве Сезанн, Гоген и Ван Гог.

В момент своего возникновения «Бубновый валет» был шумливым, полным страстей объединением молодых живописцев, каждый из которых уверенно утверждал, что он является автором названия выставки.

Даже внутренне мало связанный с основными творческими устремлениями «Бубнового валета», быстро отмежевавшийся от него, М. Ф. Ларионов с ноткой иронии и характерного скептицизма считал нужным заявлять, что не кто иной, как он, предложил назвать новое объединение художников «Бубновым валетом». Любивший похвастаться «бицепсами», систематически упражнявшийся по утрам с тяжелыми гирями, Илья Иванович Машков очень туманно и очень многословно доказывал в разговорах, что честь изобретения наименования этой организации принадлежит только ему.

Темпераментный, склонный к озорству Аристарх Васильевич Лентулов утверждал, что наименование изобрел он и никто другой.

История с выдумкой названия для выставки, конечно, не имеет большого значения. Но и эта маленькая деталь характеризует время, когда многие серьезные художники были убеждены, что для

искусства важны громкие, необычные названия, которые, как иерихонская труба, могли бы сокрушать и уничтожать «твердыни».

Наиболее известен у нас сейчас из бывшего «Бубнового валета» П. П. Кончаловский. Громоздкий, монументальный, с зычным голосом, уверенный в себе, умевший своей манерой разговора смирять протесты и возражения — таким он был в те годы.

Но и другие художники этого объединения не остались в тени: мятущийся, постоянно что-то изобретавший М. Ф. Ларионов; спокойный, невозмутимый, стремившийся остаться незамеченным А. В. Куприн; шумливый, желавший всегда что-то доказать И. И. Машков; бесшабашный А. В. Лентулов; скромная, с «чертенятами в глазах» и серьезными складками у рта Н. С. Гончарова.

С ними были и степеннейший, молчаливый В. В. Рождественский и всегда как бы терявшийся среди окружающих, сосредоточенный, молчаливый Р. Р. Фальк. Фальковская страстность только изредка улавливалась в бросаемых на собеседников через очки не то пронизывающих, не то вопрошающих внимательных взглядах.

Около названных художников были, конечно, и другие, но они не оставили о себе следа в моей памяти.

Носились слухи, что к начинаниям «Бубнового валета» благосклонно и поощрительно относится «сам» В. И. Суриков, тесть Кончаловского, видевший в творчестве молодых художников-бунтарей проявление неиссякаемой энергии.

На выставках «Бубнового валета» не остывали горячие споры, а на диспутах о нем, привлекавших толпы посетителей, утихомиривала буйные страсти конная полиция.

Первые выставки «Бубнового валета» являлись своеобразными манифестами, объяснившими многое из того, что хотели донести до зрителей сторонники новых живописных идей, но не всегда умели это убедительно сделать на своих полотнах.

Вернисажи «Бубнового валета» резко отличались от вернисажей чинных, спокойных выставок передвижничества.

Выставки «Бубнового валета» были непохожи на «гимны» окружающей природе и жизни, как выставки «Союза русских художников».

Значительные отличия были у выставок «Бубнового валета» и от подчеркнуто спокойных, с налетом петербургского скептицизма и сдержанности, кичившихся близостью к большому европейскому искусству выставок «Мира искусства».

Произведения выставок «Бубнового валета» настойчиво, со всей стремительностью молодости останавливали внимание, а в некоторых случаях ошеломляли пристрастием к изображениям «плоти жизни», вещности, которые они с не знавшей границ страстностью и нетерпеливостью вносили в живопись.

Такая живописная «перенапряженность» была характерна, почти обязательна для каждого из художников, независимо от того, кого и что они изображали: людей, природу, цветы, растения и даже предметы обихода.

О тяге к такому изображению окружающей действительности несколько лет спустя замечательно сказал, не устававший напоминать о необходимости улавливать «звуки современности», чуткий из чутких поэт Александр Блок в «Скифах»:

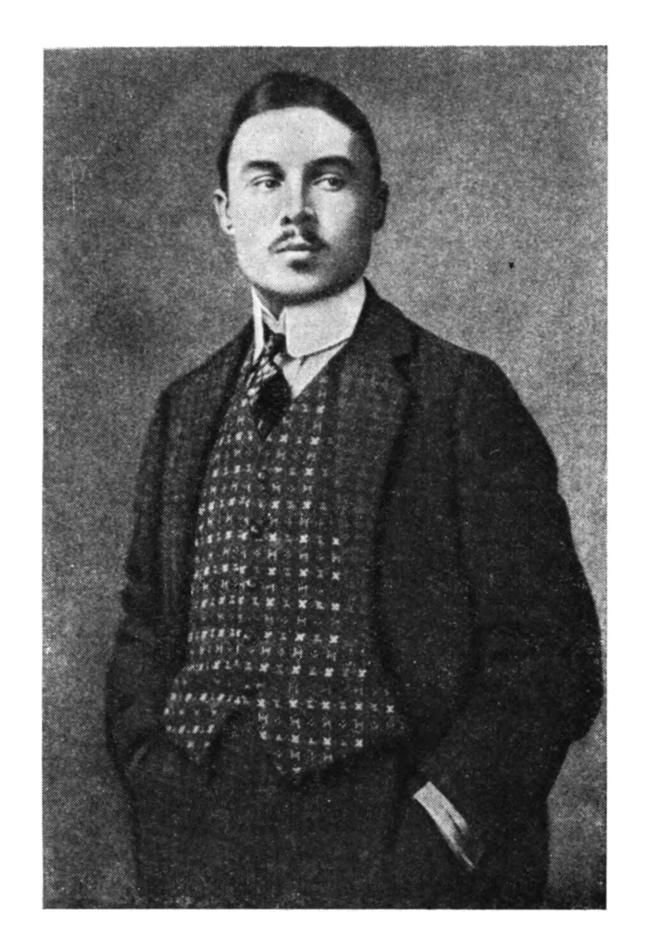
Мы помним все — парижских улиц ад
И венецьянские прохлады,
Лимонных рощ далекий аромат,
И Кёльна дымные громады...
Мы любим плоть — и вкус ее, и цвет,
И душный, смертный плоти запах...*

Многим произведениям молодых не хватало необходимой изобразительной убедительности, во многих были недоработка, а подчас даже сознательное искажение и деформация форм изображенных предметов, но в какой-то мере эти «недоделки» и озорство восполнялись необычайной темпераментностью и увлеченностью, с какими было все написано.

Живописный темперамент этих художников, яркость их красочных сочетаний захватывали многих из тогдашних зрителей. Внимание посетителей «Бубнового валета», в основном, сосредоточива-

---

* А. Блок. Сочинения в 2-х томах, т. 1, М., 1955, стр. 454.



Н. Сапунов. Фото.

лось на работах А. В. Куприна, И. И. Машкова и П. П. Кончаловского.

— От тестя, Василия Ивановича Сурикова, схватил, должно быть, Петр Петрович уменье так смело, щедро и убедительно класть на полотно широкие, уверенные, ничего не боящиеся мазки. Смотреть любо-дорого! — замечали меценаты, любуясь действительно сверкающими, горящими, как драгоценные камни, живописными сочетаниями.

— Настоящий талантище, — добавляли стоящие рядом... — Как безошибочно строит форму предметов одним цветом! Точный и верный глаз, которому не мешало бы еще основательнее поработать с натуры! Тогда было бы еще лучше, еще увлекательней, еще радостней!

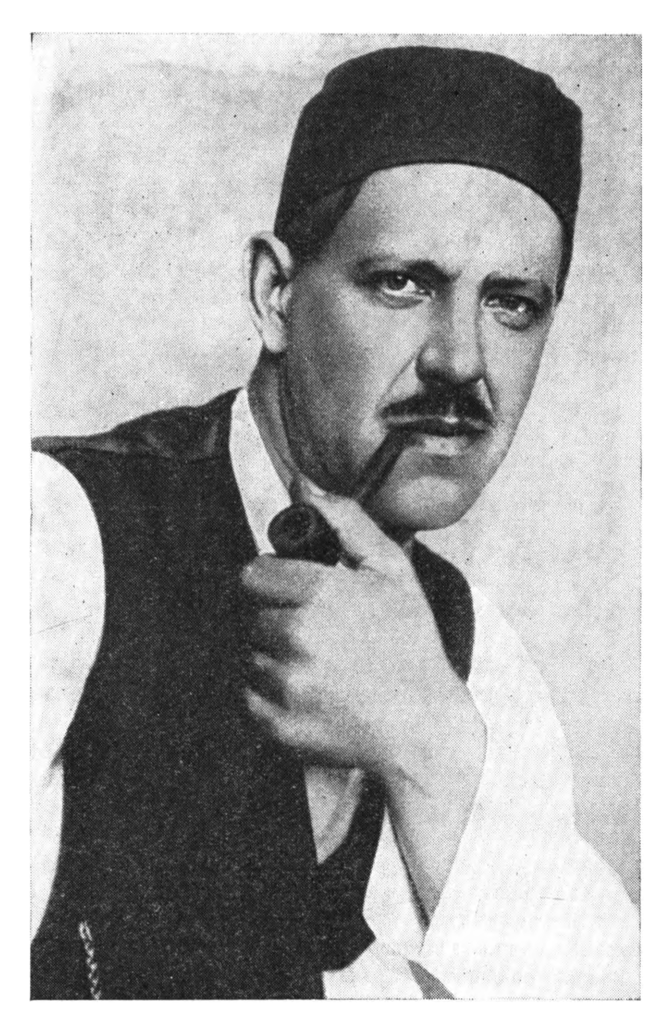
— Ничего ему не надо! Так видеть, ощущать и живописно воспринимать, как это умеет Кончаловский, вполне достаточно для того, чтобы опять возвратить современную живопись в царство красочного великолепия,— добавляли другие, умевшие ценить и понимать настоящее искусство.

— В искусстве нужен темперамент, страсть, увлеченность, восторг! У Кончаловского все это в избытке! Это сейчас и нужно в первую очередь нашей живописи! Она силою своих красочных возможностей и решений должна захватывать, подчинять, поднимать настроение! Кончаловский это умеет, делает безукоризненно, и в этом его сила!

— Так-то оно так! Но все-таки и на счет рисуночка забывать не следует и сюжетики надо выбирать пораздумистей, тогда еще лучше будет,— слышалось замечание посетителя выставки, делавшего какие-то заметки в каталоге.

— При таком живописном чувстве и вйдении это не так важно,— доносились замечания других, окружавших картины П. П. Кончаловского.— Сурикова когда-то тоже в этом упрекали, а сейчас это классик!

— Кончаловский будет классиком. Погодите! Он только еще начинает. Поездка в Испанию, видите, как зажгла его краски! Молодец, да и только!



П. Кончаловский. Фото.

Примерно такие разговоры и споры не прекращались около всегда выставляемых в большом количестве произведений Кончаловского. Его произведения не оставляли равнодушными, выводили людей из привычного равновесия.

— Зачем этот художник,— говорили зрители, останавливающиеся около полотен А. В. Куприна,— так сосредоточенно пишет искусственные цветы? Живые цветы лучше и привлекательней!

— Эх, батюшка, чтобы правильно изучить соотношения цветов, глубже постичь живописную гармонию, для этого нужно соответствующее время. При писании натюрморта в таких планах всякие живые цветы засохнут — вот почему Куприн и берет для работы искусственные! Надо голову иметь и соображать, чтобы правильно понимать, что делает художник!

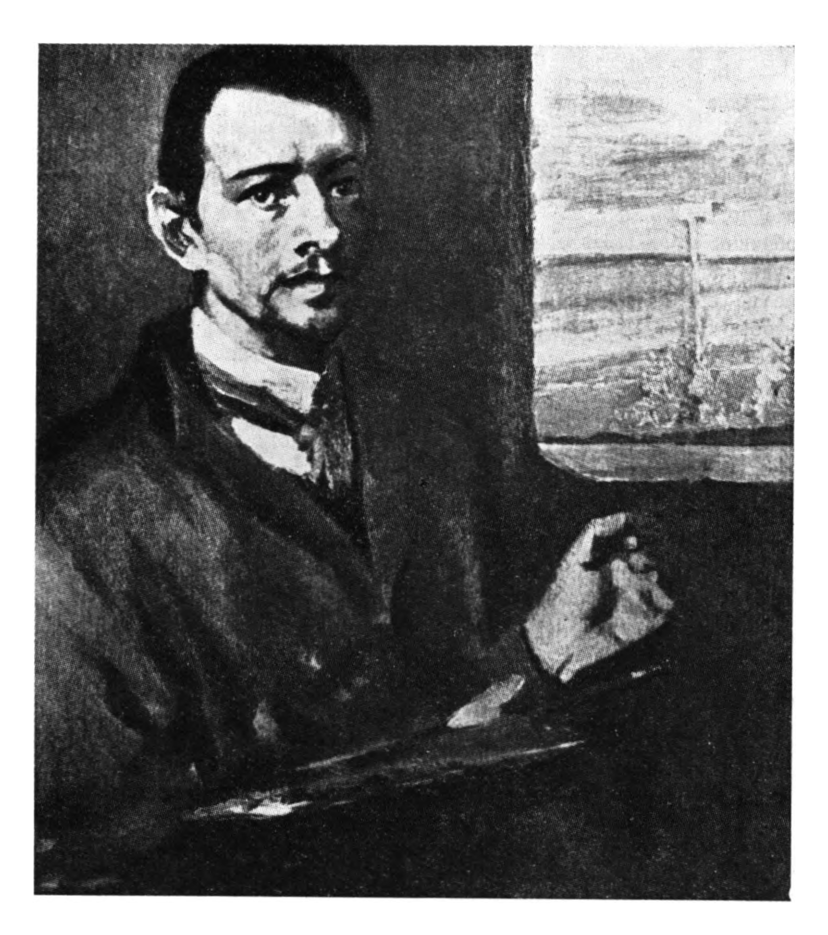
— Голова головой! Это естественно и нужно! Но зрителям важны и интересны не опыты, а завершенные художественные произведения! Конечно, никому не запрещено, в порядке изучения натуры, муштровки глаза, у себя в мастерской писать то, что ему полезно и необходимо, но зрители хотят восхищаться изображением живых цветов: они привлекательней, ароматней! Опыты можно делать для себя, а на выставку приносить законченные художественные произведения!

— Это и есть художественные произведения,— горячась, размахивая каталогом, замечал юноша с длинными волосами, в коричневой блузе, с широким бантом вместо галстука.

— Искусство — это беспрерывное учение, постижение прекрасного, изучение сложнейших цветовых взаимоотношений, которые только и обогащают живопись, учат настоящему пониманию и восприятияю прекрасного!

— Учиться можно и нужно, но у себя в мастерской, а на выставку приносить только законченные картины,— снова ворчливо возражал кто-то.

— Разве натюрморты — не законченное, не выразительное художественное произведение, которое не нужно современному зрителю? Значит, по-вашему Сезанн не художник? — запальчиво замечал худощавый, с горячими глазами другой молодой зритель.



А. Фонвизин. Автопортрет. 1908 г.

— В этом-то, по-видимому, вся и загвоздка,— вмешивался кто-то из толпы зрителей.

— На эту сторону дела, на ненужное заглядывание на Сезанна и следует обратить особое внимание!

— Мы русские. У нас есть великие образцы, замечательные художники и чудеснейшая природа, из которой черпай — не начерпаешься! Что ни пиши, все будет мало! Разве художники написали все то, чем чаруют наши цветущие степи, что хранят травяные обочины наших лесов или полянки между перелесками? Это и надо писать, этим и надо очаровывать зрителей! Писать цветы надо не по-сезанновски, а такими, какие они в степях и полях, и так, чтобы, подойдя к картине, где написаны цветы, можно было явственно почувствовать их аромат, ощутить их очарование.

— Куприн этим и займется, это и будет делать, а сейчас он проходит полосу изучения цветовых отношений, вникает в красоты живописных гармоний, постигает силу колористических гамм, музыкальность общего живописного звучания!

От Куприна переходили к Ларионову и здесь спорили.

— Возьмите Ларионова! Разве этот художник не поэт, умеющий улавливать и изображать тончайшие красоты окружающей природы и передавать так, что дух захватывает?

— А Михаила Федоровича все-таки нет-нет да и тянет вспомнить не то, что он наблюдает и видит в окружающем мире, а что он увидал у кого-нибудь из собратьев! И сразу получается не то, сразу его талант деревенеет, и пропадает все очарование ларионовских полотен!

У М. Ф. Ларионова уже была репутация беспокойного, ни на минуту не останавливающегося в своих исканиях живописца. В то же время он подкупал многих зрителей своей лиричностью.

Совершенно иные чувства вызывали в зрителях произведения А. В. Лентулова. Одни были у молодежи, другие — у старших по возрасту посетителей.

Более старшие старались, не отрицая одаренности и талантливости этого художника, разобраться в его творчестве, понять их истоки и, в зависимотси от этого, установить отношения к нему,



И. Машков. Фото.

определить принятие или непринятие того, что он делал и показывал.

Лентулов в начальный период своего творческого развития был стихийным бунтарем, старавшимся изо всех сил и возможностей «перекроить» привычную образность всего, что он видел и ощущал. Не довольствуясь впечатляющей силой красок, в подмогу им, А. В. Лентулов (впрочем, делал это и Петр Петрович Кончаловский) решался применять в картинах фольгу, разноцветную или подкрашенную бумагу, веря, что эти материалы будут «оттенять» красочный мазок.

Но и в начальные, «хмельные дни» первых выставок «Бубнового валета» и даже несколько позже в основе деятельности его художников чувствовалось стремление максимально упростить изображаемую форму предметов и живописное восприятие действительности. В творчестве каждого «бубнововалетца» всегда явственно чувствовалось желание изобразить по-своему впечатления от окружающего.

И Лентулов в этом отношении не был исключением.

Зрители, осведомленные и понимающие, стремившиеся разобраться в его искусстве, не отказывали Лентулову в наличии одаренности, но не признавали ценности и значительности его живописных поисков и устремлений.

— Чудит, конечно, но талантлив,— говорили одни.

— Великолепно чует красочные гармонии, лежащие в основе народного понимания и чувства живописной красоты и умело использует это,— утверждали другие.

— Наносное пройдет, подлинное останется! Сейчас Аристарх Васильевич — разгулявшийся буйный молодец, у которого кровушка в жилушках клокочет, который еще хорошенько не знает, куда ее направить, на что дельное и нужное применить! Пройдет время, образумится художник и начнет правильней понимать, что к чему в искусстве, и писать картины, в которых не к чему будет придраться!

Совершенно иные настроения рождали у посетителей «Бубнового валета» произведения И. И. Машкова.

По своему внешнему виду Машков немного был похож на Кончаловского.

Коренастый, румяннощекий шатен, с веселыми внимательными глазами, Машков производил впечатление уверенного в своих поступках человека. Машков хорошо «ступал» по дороге жизни и искусства, в нем не замечалось колебаний. Он был даже, может быть, излишне убежден в правоте того, что делал.

Как и его ближайшие собратья по «Бубновому валету», Машков страстно любил предметный мир. Его, как и друзей, увлекали натюрморты.

— Это Снайдерс на русский лад! — говорили посетители, рассматривая крепко написанные, захватывающие своей красочной яркостью полотна Машкова.

— Константин Коровин, конечно, молодец, краски природы хорошо чует, но они у него так мощно не звучат и не берут «в полон», как у Машкова!

— Коровин никогда не забывает, что он художник-артист, а Машков упивается красками как-то стихийно, как первобытный человек, увидевший необычайность красочных сочетаний, смакует их и этим невольно покоряет и захватывает! — замечали посетители.

— Неважно, что иногда Машков из озорства раскрашивал обнаженных натурщиц в разные — лиловые и синие — цвета! В молодости и не то еще бывает! Важно другое, более существенное: его увлеченность и вера в неотразимую силу жизненной красочности и яркости.

Это настоящий талантище, а всякому таланту, всякому настоящему дарованию можно и дозволено в молодости подурить и даже немного попугать зрителей!

— Только надо, чтобы Машков придерживался правильной дороги, не сворачивал бы по сторонам, а крепко держался того, что подсказывает ему натура!

— У Машкова дорога правильная. «Он «выплывет»,— говорили многие.

Как-то на выставке В. А. Гиляровский, очень любивший молодежь, но в каждой беседе и с молодыми, и с более почтенных воз-

растов художниками подчеркивавший, что для него наиболее приемлемо и ценимо искусство, идущее дорогой Репина, Сурикова, Васнецова, говоря о внимании зрителей к картинам Кончаловского и Машкова, заметил, что, несмотря на искания формального порядка, их загибы и чудачества, не всегда даже понятные для них самих, их произведения останавливают внимание публики.

— Это оттого, — убежденно утверждал Гиляровский, — что они страстно любят то, что изображают на картинах. Без любви к тому, что изображаешь, нет и не может быть настоящего искусства, подлинного художника!

— С какой страстностью, с каким душевным трепетом и волнением пишет Петр Петрович каждый предмет, каждую вещь! Во все, что изображает, он вкладывает всего себя, весь трепет и волнение своего горячего сердца! Он волнуется, восхищается и этими чувствами невольно заражает всякого, всматривающегося в его произведения, — продолжал Гиляровский.

— Посмотрите, — говорил Гиляровский, — как написано красное вино в зеленоватой рюмке! Любо-дорого! В это изображение художник вложил не только большое умение, но и неуемную страсть клокочущего в нем чувства, любовь к окружающим предметам реального мира.

— Вглядитесь, с какой увлеченностью пишет свои фрукты Илья Иванович! Вероятно, где-нибудь на бахчах и на базарах донских земель, в станицах, где прошло его детство и юность, Машков впитал в себя все великолепие, всю неотразимую привлекательность того, что теперь изображает и чем когда-то с великим, жадным аппетитом лакомился!

— Не страшно, что на сегодня Лентулов не заботится о стройности и ажурности колокольни и глав удивительнейшей каменной церкви-сказки, оставленной векам и народу чудодеями — строителями Василия Блаженного! Я как-то не замечаю, пропускаю, чем и как на сегодня чудит художник! Я вижу и чувствую другое: его неуемную страсть к экспериментам, — закончил Гиляровский и с аппетитом вдохнул добрую понюшку из знакомой многим москвичам, серебряной табакерки.

Работы Фалька не вызывали к себе такого страстного отношения, как произведения его друзей и единомышленников. Они не возбуждали ни восторгов, ни критических замечаний, кипевших и бурливших около картин других основателей «Бубнового валета».

По природе замкнутый, скованный какими-то внутренними тайнами от посторонних переживаний, Р. Р. Фальк среди других сверстников по выставочной организации казался «не от мира сего», но он был ближе всех к классике. И в его искусстве чувствовалась тяга к раздумьям.

Оттого одни, особенно молодежь, почтительно и уважительно воспринимали намерения автора, другие же, не желавшие раздумывать и, главное, разглядывать живопись, проходили мимо полотен Фалька, не задерживаясь, не вникая в то, что показывал художник в своих картинах.

Произведения В. В. Рождественского, так же как и он сам, заставляли думать, что поднимаемый им на «художнические плечи» творческий груз живописца значительней и тяжелей того, что он по своим силам и возможностям может поднять.

— Это почтенные, благие намерения, но еще очень далекие видимо от того, что в силах осуществить художник, — замечали некоторые, проходившие около полотен Рождественского.

Несхожесть изобразительных средств, какими пользовались участники «Бубнового валета», вносила определенную пестроту в восприятие выставки.

Посетители выставок «Бубнового валета», особенно в начальный период их возникновения, отличались от обычной публики, бывавшей на выставках передвижников, «Мира искусства» и «Союза русских художников».

Здесь преобладали молодые, особенно заметные на фоне «обычных» посетителей, которые приходили не столько смотреть картины, сколько блеснуть платьями, сшитыми в Париже, щегольнуть крахмальными рубашками и манишками, которые специально посылались для стирки в Лондон. Такие посетители нарядами подчеркивали, что они «не лыком шиты» и не желают отстать, как и художники-«бубнововалетцы» от (в чем бы они не выражались) по-

следних «криков моды». Особняком держались собиратели произведений новейшего искусства, число которых в Москве становилось день ото дня больше и больше.

— Я хочу иметь у себя, — говорил один из собирателей на выставке «Бубнового валета», — не подголоски Парижа, а наших русских художников, понявших и почувствовавших, что дальше путями, какими идет господствующая в нашем искусстве живопись, идти нельзя. Пускай на сегодня в творчестве некоторой части нашей молодежи заметны «отражения» парижской моды, пускай знатоки отмечают какие-то черты схожести с модными вкусами, но это со временем пройдет, а выявится их русская сущность, которая идет не от «столицы мира», а от Рублева, Феофана Грека, Дионисия, от рубленных «в лапу» бревенчатых изб, домотканых, расшитых рубах и душегреек, от свистулек, пряников и кружев, от затейливых оконных наличников и расписных коньков на крышах домов.

Такие собиратели и приходившая на открытие молодежь придавали залам выставки «Бубнового валета» особый колорит. Были и веселые шутники, которые, пользуясь удобной минуткой, незаметно перевертывали выставленные картины вверх ногами, и они оставались в таком положении висеть, не вызывая со стороны публики законных протестов.

Ряды энтузиастов «модного» и «сверхмодного» искусства пополнялись также и еще мало кому ведомыми художниками-одиночками, затворнически жившими в разных уголках старинного города. Они напряженно экспериментировали, искали и изобретали, иногда удачно, иногда нет, «новые» формы. Такие художники-одиночки большею частью жили и работали в малюсеньких, мало приспособленных для занятий живописью комнатках. Они трудились с огромной напряженностью. Эти фантазеры удачно и неудачно пытались соединять случайно услышанные и просочившиеся через печать сведения о том, что делается за рубежом, с тем, что подсказывали им чувства и желания.

Такую молодежь не удовлетворяли достижения и успехи мастеров «Союза русских художников», и они с жадностью всматри-

вались в работы «Бубнового валета», ища в них подтверждения своим идеям.

А через несколько лет, в годы 1918—1925, преодолевая под влиянием прогрессивных идей пролетарской революции свои заблуждения, они вместе с художниками «Бубнового валета», активно участвовали в создании нового советского искусства.

Поиски и находки

Многое из всего безвозвратно ушедшего в прошлое кажется теперь просто трудно объяснимым.

Начало века — дни свержения «богов и кумиров». Созданные в эти годы произведения говорят о противоречиях в развитии живописи. Но многие из художников, отдав дань увлечениям и завихрениям молодости, все же оставили впоследствии родному искусству произведения, которые нельзя обойти и забыть каждому интересующемуся развитием изобразительного искусства.

Одно из таких сложных явлений — творчество Натальи Сергеевны Гончаровой и Михаила Федоровича Ларионова.

Сегодня эти художники для одних — чудаки, задиристые забияки и художественные смутьяны, для других — не только из молодежи, но и для пожилых людей, — недостаточно хорошо известные живописцы, поскольку они более полувека прожили вдали от Родины. Но на заре своей художественной жизни это были довольно своеобразные и противоречивые художники.

В трехлетие перед войной 1914 года в художественной жизни Москвы наблюдалось мятежное клокотание страстей, шли ожесточеннейшие словесные схватки и битвы. Это бурление страстей и словесных сражений не могло не мешать внимательному и спокойному рассмотрению и обсуждению того, что создавалось в области изобразительного искусства.

В свое время трудно было без предвзятости оценивать многое,

создававшееся в пылу схваток и в состоянии запальчивости. Только теперь, когда период бурь и натисков миновал, стало возможным с должным спокойствием рассмотреть то, что было создано в расчете не на века, но пережило свое время.

В те дни, как никогда раньше, в Москве открывалось множество выставок, преимущественно молодежных, часты были диспуты, велись бесконечные споры о живописи.

В экспозициях музеев сейчас сравнительно немного произведений тех лет. Иные картины, показанные тогда на выставках, уже не существуют, а другие лежат в запасниках.

Отчеты в газетах, посвященные разговорам о судьбах искусства, только приблизительно отражают происходившие вечерами диспуты в аудиториях Политехнического музея, Университета и Высших женских курсах на Девичьем поле.

Я помню, что заведующие отделами газетной хроники, опасаясь возражений со стороны ораторов, безжалостно вычеркивали точные выражения, сказанные с трибуны.

Характеристики ораторов часто бывали настолько резки, с включением в них даже «непечатных слов», что газеты предпочитали сообщать о собраниях стереотипной фразой: «Диспут закончился скандалом, зал по требованию полицейской власти был быстро освобожден от многочисленной публики».

— Не могу же я, батенька, пропустить в вашей заметке слова: «Любые мнения безнадежных кретинов и самых тупых идиотов гениальны по сравнению с вашими утверждениями»,— говорил сотруднику, написавшему отчет о споре импрессионистов с футуристами заведующий московской хроникой «Русского слова», добрейший и благожелательный Н. П. Брио.

Работы Натальи Сергеевны Гончаровой и Михаила Федоровича Ларионова вызывали, быть может, наибольшие споры. Среди молодежи они считались самыми крайними ниспровергателями существовавших в искусстве авторитетов.

— В моих жилах, от бабушки гречанки, южная, горячая кровь, а по отцовской линии — настойчивость и упорство северянина,— любил говорить, посмеиваясь, М. Ф. Ларионов.

По внутреннему складу своему Гончарова и Ларионов были различными людьми.

Она — очень скромная, застенчивая, старавшаяся держаться как можно незаметнее; он был тогда подвижен, шумлив, порой даже чересчур самоуверен — это не мешало им, однако, быть всегда вместе.

Оттого ли, что в начале века среди московских живописцев было еще мало женщин, или почему-либо другому, но с первых же дней обучения в Школе живописи Н. С. Гончарова быстро выделилась в студенческой художественной Москве.

Высокого роста, худощавая, с гладко зачесанными назад волосами, внимательными, зоркими глазами, с неторопливыми движениями она напоминала внешне тургеневских женщин.

В двадцать лет она стала выставлять работы на выставках. С первых лет нового века, вместе с М. Ф. Ларионовым, тоже воспитанником Московской школы живописи, Н. С. Гончарова явилась «вдохновительницей» многих дерзких начинаний и затей художественной молодежи древней столицы.

Ранние годы провела она в деревне, около Полотняного завода. Мать ее отца — архитектора, из татарского рода, — очень увлекалась живописью, а ее мать была из семьи профессора Духовной академии. Первыми воспитателями в деревне у нее были: няня Марья, очень религиозная женщина, и бывший солдат, Димитрий, умевший замечательно сказывать сказки и петь песни.

— Десятилетней девочкой, — рассказывала Гончарова, — до этого сильно интересовавшейся ботаникой, зоологией, книжками с раскрашенными картинками, привезли меня, в 1892 году, в Москву и отдали учиться в гимназию, которую я окончила в 1898 году. Около года, после окончания гимназии, проучилась на Женских исторических курсах, а затем «отдалась» живописи.

Позанимавшись с одним из учеников Левитана, стала воспитанницей Школы живописи, начала работать в мастерской скульптора Паола Трубецкого.

Через три года покинула Школу, получив медаль за скульптурную работу. Летом, в 1903 году, с Ларионовым уехала Гончарова

в его родные южные места: Тирасполь, Одессу, Крым и, много там работая, поняла, что она — живописец и только живописью должна заниматься. С этого времени начались ее эксперименты. Она и Ларионов считали ценными «живописные открытия» Сезанна, Гогена, Ван Гога, Матисса, Пикассо; их привлекали красочность наших древних икон и впечатляющая простота каменных изваяний, рассеянных по курганам южных степей.

Гончарова говорила, что она не понимает, почему цензура так преследовала ее попытки передавать религиозные сюжеты, почему зрители не «улавливали» ее восторга перед народным искусством.

Эти «природные привязанности» Н. С. Гончаровой, о которых она вспоминала в разговорах, чувствовались на всем протяжении ее деятельности в Москве.

Они явственно проглядывали и в ее начальных опытах, показанных в Литературно-художественном кружке и в работах на последних московских выставках перед отъездом в Париж.

В творчестве Н. С. Гончаровой, нервном, иногда даже противоречивом, неизменно чувствовалось стремление к синтезу различных художественных явлений. В начале это, может быть, было и бессознательно, но потом это становилось характерным для ее творчества, особенно в годы, предшествующие отъезду в Париж.

Многое в области живописных приемов отличало М. Ф. Ларионова от Н. С. Гончаровой, хотя их творческий путь на родине воспринимался многими как одно целое. Сближала обоих художников жажда создания небывалых форм.

Детские и юношеские годы М. Ф. Ларионов провел на юге, в семье отца; шестнадцати лет, в 1896 году, он поступил в Школу живописи, в которой числился до 1909 года.

С первых лет учения в Школе живописи у М. Ф. Ларионова начались нелады и с товарищами и с преподавателями. История этих отношений была сложная: то его картины цензура снимала за нарушение моральных норм, то он сам развесил чуть ли не двести этюдов на ученической выставке, лишив других учеников возможности показать свои работы. Ему на год даже запретили посещать Школу. Неподчинение этому распоряжению вынудило преподавате-

лей Школы купить за свой счет несговорчивому воспитаннику железнодорожный билет и, усадив в вагон, отправить на родину, к отцу.

До вынужденного отъезда на родину М. Ф. Ларионов показал в одном из классов Школы самостоятельную выставку работ, очень тонких по живописи.

Лирические начала творчества, в котором проступало увлечение барбизонцами, М. Ф. Ларионов начал вскоре подчинять влияниям образцов искусства Сезанна и Гогена, в это время покорявших некоторую часть художественной молодежи Москвы.

М. Ф. Ларионов не хотел воспринимать чьи бы то ни было, интересующие его работы барбизонцев, Сезанна, Гогена без критической их оценки, чисто механически. Он брал «живописную идею», но воплощал ее по-своему.

Увлеченный примером Клода Моне, писавшего стога сена в разное время суток (утром, в полдень, вечером), М. Ф. Ларионов во время пребывания на юге написал до двухсот этюдов розовых кустов и уголка сарая в разные часы дня — этот художественный опыт вызвал многочисленные разговоры в художественной Москве.

Драматург Вл. И. Немирович-Данченко, зная об этом случае, вложил в уста одного из персонажей своей очередной пьесы слова о художнике, изображающем в своих произведениях не явления жизни, а только часы дня.

В последующей деятельности, уже после пятого года, художник, увлекаясь бытовыми сюжетами, начал показывать такие работы в большом количестве на выставках «Венок», «Салоны Золотого руна» в Москве, «Союза молодежи» в Петербурге.

Случайная встреча с образцами народного искусства — вывесками — оказала на него огромное влияние.

— У вывесочников, — говорил Ларионов, —поразительная локальность живописных приемов, необычайное упрощение сюжетно-рисуночных замыслов.

Очень соблазнительным казалось ему при помощи такой живописи показать уродливые стороны ненавистного для него буржуазно-мещанского быта, наблюденного им в провинции и на окраи-

нах столицы. Большой материал для таких обличений дала Ларионову казарменная жизнь солдат, которую он смог наблюдать во время отбывания воинской повинности. М. Ф. Ларионов показал эту жизнь в нарочито окарикатуренных, лубочных, с явным сатирическим оттенком произведениях.

Изображенные в них люди походили на загримированных персонажей из «Балаганчика» А. А. Блока, «Передоновщины» Федора Соллогуба и пользовавшихся тогда вниманием читателей рассказов А. М. Ремизова.

Картины такого рода вызвали недоумение одной и бурные протесты другой части зрителей, принимавших их за издевательство.

Особенно много разговоров и ожесточенных споров было вокруг его изображений венер разных национальностей: русской, негритянской, турецкой, испанской.

В ряде случаев М. Ф. Ларионов для разъяснения содержания своих произведений стал дополнять их буквенными орнаментами. Но такая выдумка была мало удачна.

М. Ф. Ларионову всегда было тесно в рамках существовавших выставочных объединений. Он настойчиво стремился к созданию новых организаций. Он являлся одним из организаторов «Голубой розы», «Салонов Золотого руна», «Бубнового валета».

После «Бубнового валета» Ларионов с Гончаровой придумали самую «новейшую» живописную систему, названную ими лучизмом. Художники и зрители приняли лучизм как очередное чудачество и озорство способного живописца. Создатель же лучизма в беседах и выступлениях настойчиво уверял, что это откровение должно обновить живописное искусство, открыть перед ним невиданные изобразительные возможности.

В те далекие от нас времена теоретической сумятицы, необыкновенного увлечения всякого рода выдумками лучизм, правда, на очень короткое время, остановил даже на себе внимание вполне здраво рассуждавших и хорошо разбиравшихся в вопросах искусства людей.

Однако насколько помнится, мало кто по-настоящему серьезно относился к ларионовскому лучизму.

— Мозговая эквилибристика, лишенная серьезного практического смысла,— сказал один из видных московских художников.

— Игра ума «пленной мысли», — раздраженно добавил его товарищ.

— Нет, батенька, это болезнь нашего времени, — дополнил их стоявший рядом зритель.

Михаил Федорович Ларионов для популяризации этой изобретенной художественной теории выпустил даже небольшую, в белой меловой обложке книжечку под названием «Лучизм». В ней он изложил, как ему казалось, убедительно основные положения «новейшего» периода развития художественной теории и практики изобразительного искусства, «реалистически отражающего и воспроизводящего», по мнению автора, окружающую действительность.

Импрессионизм, по утверждению Ларионова, создавал пространство в картине через цвет, кубизм решал эту задачу путем упрощения реальных форм изображаемых предметов, футуризм хотел показать движение в плоскости картины, а лучизм в отличие от этих предшествующих направлений в живописи должен был раскрывать и показывать отражения и пересечения лучей от предметов и этим самым помогать зрителям лучше осваивать окружающую жизнь.

На полотнах, созданных по рецептам лучизма, пересекались разноцветные линии, но они не создавали реально воспринимаемых предметов. Только подписи под картинами: «лучистые линии», «лучистые восприятия», «лучистая кошка» у Н. С. Гончаровой, «портрет дурака» и, в особенности, «лучистая скумбрия и колбаса» у М. Ф. Ларионова позволяли зрителям догадываться о намерениях и замыслах авторов. Эмоциональные ощущения у разглядывавших произведения лучизма сводились, преимущественно, к удивлению, пожиманию плечами, а в некоторых случаях, к резким и нецензурным словесным характеристикам в адрес их создателей. Произведения лучизма показывались Ларионовым и Гончаровой уже на новых выставках, возникших в противовес «Бубновому валету», объединявшему большинство их недавних друзей.

* * *

Читатели газет, следившие за курьезами, были осведомлены, что с ослиным хвостом связывалось событие, случившееся в художественной жизни Парижа. Парижские газеты рассказывали, что несколько человек из художественной молодежи ради шутки или мистификации привязали к хвосту осла кисть и, намазывая ее разными красками, кормили животное вкусной пищей, подставляя в это время к хвосту натянутое на подрамник полотно. Животное, радуясь приятной кормежке, весело помахивало хвостом и оставляло на полотне соответствующие красочные мазки.

Шутники, закрашенное таким способом полотно под названием «И солнце уснуло над Адриатикой», представили жюри одной из выставок как футуристическое произведение, оповестив потом через газеты парижан об истории его создания.

И вдруг однажды к удивлению москвичей в Москве открылась выставка «Ослиный хвост». Название было любопытно. Придумал его неистощимый на выдумки М. Ф. Ларионов.

Администрация Школы живописи, в помещении которой намечалось открытие выставки «Ослиного хвоста» при заключении договора потребовала, чтобы рекламу с названием выставки не вывешивали над входом в здание. На выставке, кроме ее вдохновителей, участвовали К. С. Малевич, А. А. Моргунов, В. Е. Татлин, А. В. Шевченко, К. М. Зданевич и еще несколько человек. Но количественно первая выставка «Ослиного хвоста» явилась демонстрацией главным образом работ Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионова.

Оба художника выставили до полусотни своих произведений каждый. Это были главным образом «лучистские» картины.

Несмотря на явные вывихи большинство зрителей были убеждены в талантливости Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионова и верили, что увлечение лучизмом явление временное.

Единомышленники Ларионова и Гончаровой встретили открывшуюся выставку с большим восторгом.

По-другому восприняла выставку «Ослиного хвоста» художественная критика Москвы.

О серьезных ошибках и заблуждениях писал в своих заметках П. П. Муратов, автор умной, до сих пор волнующей книги «Образы Италии».

— Публика идет на выставку не для того ведь, чтобы разглядывать развешанные по стенам ребусы и иероглифы, вроде лучистой скумбрии и колбасы, — говорил, остановившись у одной из картин выставки, возмущенный С. С. Голоушев.

— Напрасно они стараются напугать нас невразумительно-живописными выдумками и чудачествами.

— Я не верю ни Ларионову, ни Гончаровой, ни другим художникам, участвующим на выставке, что они искренно убеждены в ценности того, что делают и показывают сегодня, — закончил свою горячую речь Сергей Сергеевич.

— Горячи, конечно, что и говорить, — заметил, стараясь придать сердитый оттенок своим словам, С. И. Мамонтов, побывавший на вернисаже «Ослиного хвоста». — Только, несомненно, талантливые шельмы.

Такие суждения и замечания сохранились у меня в памяти от первого выступления «Ослиного хвоста».

Через год создатели «Ослиного хвоста» устроили свою вторую выставку и назвали ее «Мишенью».

«Мишень» была развернута в помещении дома Михайловой на Большой Дмитровке около Столешникова переулка в конце 1913 года.

Заключительной выставкой, названной просто «Номер четыре», считая, что первой был «Бубновый валет», закончился русский период исканий уехавших в Париж Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионова. Их пригласил работать к себе С. П. Дягилев.

Увлекшись примитивными вывесочными мотивами, формальными экспериментами, Ларионов отказался от содержания, реалистической формы и постепенно скатился в своем творчестве к абстракционизму.

Дубы и поросль

Великаны, могучие ветвистые дубы, давшие силу русскому изобразительному искусству, в конце прошлого века почти все, кроме И. Е. Репина, проживали в Москве или были с нею тесно связаны.

В начале двадцатого века эти художники жили сознанием людей, совершивших свое дело, они были для молодых как бы живой традицией родного искусства.

Василий Иванович Суриков почитался всей художественной Москвой. Его признавали даже самые смелые «новаторы».

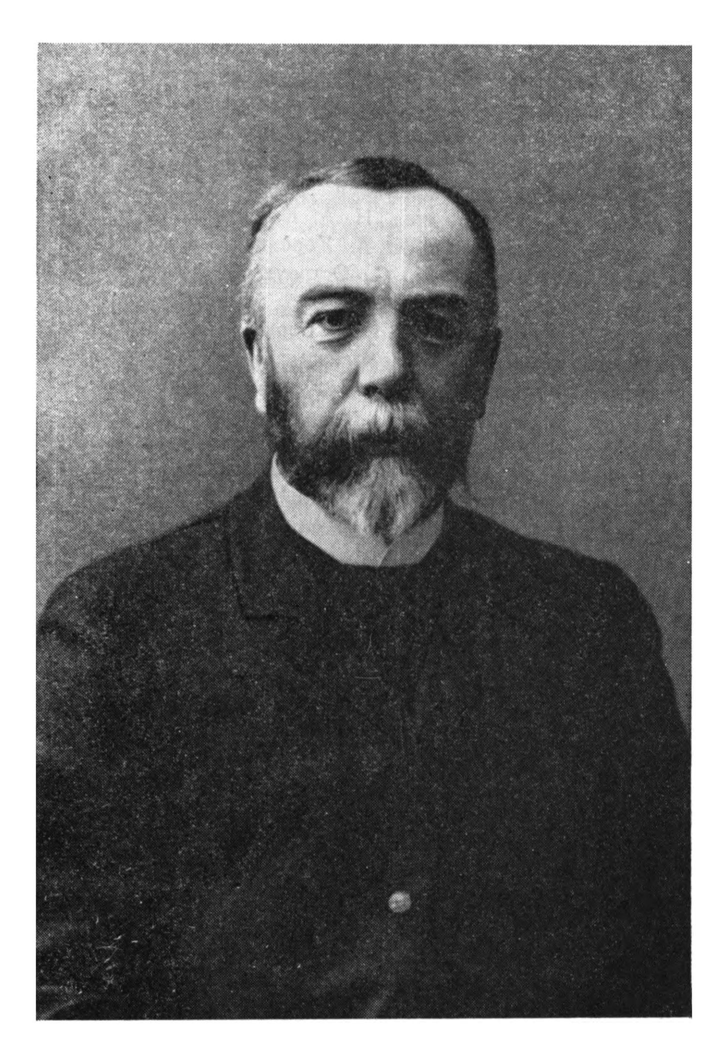
Художник жил в «Княжьем дворе» на Волхонке, перебирал хранимые в сундуке этюды, иногда писал портреты близких людей, встречался и беседовал с друзьями, заполнял досуги игрой на гитаре, наблюдал за событиями в искусстве. Был у него и большой замысел — «Степан Разин».

Виктор Михайлович Васнецов, сухощавый, нервный, с быстрыми движениями затворником жил в тихой, манящей к сосредоточенной работе, огромной бревенчатой мастерской, сооруженной наверху домика в Третьем Троицком переулке, вблизи шумной Самотеки.

Не торопясь, выполнял он сыпавшиеся со всех сторон заказы на монументальные росписи, продолжая писать картины на темы родных сказок и былин.

Михаил Васильевич Нестеров, стремительный, не по годам моложавый, торопливо менял в это время Абас-Туман, где писал монументальные композиции, на Киев, где жила семья, урывками заглядывал в Москву и Ялту для встреч с близкими друзьями. Он был знаком со многими «знаменитостями» — Шаляпиным, Горьким, Буниным, Куприным, Чеховым, Ермоловой — и все время он не переставал думать о создании большой композиции «Святая Русь», для которой в свободное время художник писал великолепные этюды.

Василий Дмитриевич Поленов, с величайшим спокойствием принимавший старость, жил почти безвыездно в приокском местечке Бехово, недалеко от Тарусы.



В. Поленов. Фото.

Эти живописцы быть может и не определяли уже «лица» художественной Москвы, но их творчество было как бы эталоном, которым измеряли многие свое отношение к современному искусству, выносили «приговоры» отдельным произведениям. К этим именам, конечно же, следует присоединить и имена И. И. Левитана, В. А. Серова, В. В. Верещагина, Н. А. Касаткина, С. В. Иванова, отчасти А. П. Рябушкина и К. А. Коровина, негласным покровителем которых числился И. С. Остроухов, а ему-то Москва верила и со вкусом его считалась.

Творчество М. А. Врубеля и В. Э. Борисова-Мусатова вызвало особый интерес у московской молодежи. В них видели предвестников расцвета современных течений в русской живописной культуре.

Михаил Александрович Врубель завораживал своими живописными, до сих пор еще до конца не разгаданными, фантазиями.

Творческие грезы Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова еще больше будоражили воображение молодежи. Нежность его мечтаний напоминала о цветущих яблоневых садах саратовских предместий, воздушных волжских просторах, печали и грусти заброшенных усадеб.

Многие живописцы-москвичи, бывшие под обаянием давней жизни предков, зорко вглядывались в картины Андрея Петровича Рябушкина. Много обещавший ученик Московской школы живописи С. И. Святославский был его умелым соперником в создании живописных легенд о быте древней столицы. Потом он уехал в Киев, тоже часто писал исторические полотна, но талант его так и не развернулся в полную силу.

Илья Семенович Остроухов был популярен и как художник (его пейзаж «Сиверко» и сейчас висит в экспозиции Третьяковской галереи) и как попечитель Третьяковской галереи. Попасть в нее продолжало оставаться заветной мечтой каждого художника.

Несмотря на огромный интерес к новому, молодежь Школы живописи внимательно относилась к творчеству своих учителей, в первую очередь В. А. Серова и К. А. Коровина. Чувствовалось влияние и традиций А. К. Саврасова, И. И. Левитана.

Сложное отношение было в Москве к «Миру искусства».

Внимание С. П. Дягилева к талантливым москвичам, стремление включить их в «Мир искусства» льстило художественному самолюбию ряда живописцев Москвы.

Но москвичи прекрасно видели, что им не совсем по пути с петербуржцами из «Мира искусства», сильно увлекавшимися графическими приемами.

Среди москвичей было много талантливейших живописцев, и они видели ограниченность и односторонность поисков художников «Мира искусства».

Так постепенно московская молодежь укрепилась в мысли, что ей необходима своя самостоятельная организация.

Правда, в эти годы выставки «Мира искусства», заметно дополненные работами москвичей, уже показывались и в древней столице.

Одной из причин разногласий являлось в частности то, что С. П. Дягилев нередко при отборе работ руководствовался только своим вкусом, не считаясь с мнением других.

Москвичей в их желании отделиться от «Мира искусства» поощряли и московские критики и меценаты, охотно и щедро приобретавшие произведения молодых.

Немаловажной была также и моральная поддержка со стороны старших художников, особенно В. М. Васнецова и М. А. Врубеля. Сочувственно к начинаниям молодежи относился также и И. С. Остроухов.

Хотя Остроухов был другом многих петербуржцев, но, как ревностный попечитель Третьяковской галереи и москвич, всегда горячо отстаивал и поддерживал все московские новшества.

У В. М. Васнецова и И. С. Остроухова, как и у многих других московских художников, лежало сердце к передвижникам. Их сочувствие молодым объяснялось тем, что многие из художников, желавших создать новую организацию, были связаны с передвижническими и ученическими выставками.

— Мы искренне и преданно чтим советы и заветы Крамского, Шишкина и Перова! Это, однако, не мешает нам соглашаться с

Дягилевым, утверждающим, что современная жизнь красочнее и разнообразнее того, что сейчас передают в своих картинах передвижники, — авторитетно утверждал А. М. Васнецов. — Не разделяя полностью живописные отражения жизни передвижниками, — говорил он, — мы сдержанно относимся и к «мирискусникам», желающим многое в своих картинах свести к линейным решениям.

— Мы любили и ценили оба направления, но вместе с этим стремились показать жизнь в искусстве по-своему, со своих точек зрения, через свое понимание ее красоты и поэзии, — добавлял он.

— Передвижники не видят или не хотят видеть по-настоящему находящейся вокруг нас живописной красоты. Они, наши учителя, разучились чувствовать красочную поэзию жизни. Не радует их с той силой как надо блеск солнца, трепет листвы, нежность весенних перелесков, манящая к отдыху зелень травы, — увлеченно добавлял Константин Коровин.

— Мало знать, надо чувствовать привлекательность родной красоты! Надо во всей глубине переживать и показывать в картинах поэзию родной жизни и родных людей, — любил повторять иногда присутствовавший на беседах художников — москвичей Савва Иванович Мамонтов.

Москвич до мозга костей, человек необычайно широких и глубоких чувств, С. И. Мамонтов одновременно умел ценить и восхищаться созданиями гения М. А. Врубеля и творчеством Виктора Васнецова. Его волновал гений Ф. И. Шаляпина, но он мог с восхищением говорить и о виртуозном, холодном мастерстве итальянского певца Батистини. Он дружил с И. Е. Репиным и Виктором Васнецовым и заботливо относился к «протестантам» — скульптору А. Т. Матвееву, живописцам П. В. Кузнецову и Н. Н. Сапунову. Кузнецов и Сапунов даже жили некоторое время в его доме-мастерской, близ Савеловского вокзала. Здесь он создал небольшую мастерскую для работы и назвал ее «Новым Абрамцевым».

— Мы — взрослые, сами с усами, — говорил, хитро улыбаясь, В. В. Переплетчиков. — В этом нас все убеждают: и зрители и меценаты. Ланговой недавно больше часа меня и Илью Семеновича Остроухова уговаривал скорее начинать свое выставочное дело в

Москве. Ланговой — крепкий приверженец «Мира искусства», но прекрасно понимает полезность и необходимость создания московских выставок.

— Мы, москвичи, — с горячностью добавлял нервный, подвижной С. В. Малютин, возвратясь из Талашкина, — должны сказать свое слово, показать, что мы умеем делать!

— У москвичей должна быть своя эстетика, свои взгляды на искусство! Искусство — не улица, где, чуть заглядись, извозчичьей оглоблей в лицо заехать могут, а ответственное, требующее напряженного труда дело, которое нужно творить с великой осторожностью, — убеждал собеседников С. В. Малютин, быстро вымеривая шагами небольшую комнатушку квартиры около Новодевичьего монастыря.

С особой горячностью такие разговоры велись художниками в мастерских у С. А. Виноградова и К. А. Коровина, живших в «Кокаревском подворье» на берегу Москвы-реки, и у А. М. Васнецова в небольшой квартире в Фурманном переулке.

Более спокойно, обстоятельно проходили беседы о необходимости объединения москвичей на встречах у В. М. Васнецова и И. С. Остроухова.

У В. М. Васнецова художественная молодежь собиралась обыкновенно в просторном зале его домика близ Самотеки и часто засиживалась далеко за полночь. Хозяин домика в Третьем Троицком переулке любил больше слушать, чем говорить и только изредка вставлял меткое словечко в беседы друзей-художников.

У И. С. Остроухова собирались в вместительной столовой особняка в Трубниковском переулке.

Несмотря на свое влиятельное и важное положение в художественном мире Москвы и частые «отвлечения» для ведения дел торговой фирмы, где был директором, И. С. Остроухов пристально следил за жизнью и делами близкого сердцу искусства.

Свойственные И. С. Остроухову неровность в обращении, иногда самоуверенность, порой даже несдержанность, не мешали ему быть авторитетнейшим человеком в среде художественной Москвы. И. С. Остроухов «прикрывал» свою заинтересованность московски-

ми художественными делами внешней суровостью и даже «бурбонистостью».

Все это не препятствовало И. С. Остроухову поддерживать крепкие связи с «мирискусниками». Он считал своим долгом отмечать зваными ужинами приезды в Москву С. П. Дягилева, был на «короткой ноге» со всем руководством «Мира искусства», постоянно общался с И. Э. Грабарем и ни от кого не утаивал своей большой любви к В. А. Серову, жившему в Москве, крепко, без лести, преданному Петербургу и всегда горячо защищавшему дягилевский кружок.

Много доброго делал для молодых москвичей и В. А. Серов.

В первый год нового столетия московские художественные «заговорщики» особенно охотно и часто собирались у И. С. Остроухова. Он щедро и радушно угощал из неистощимых запасов своего винного погребка. В гостеприимной, постоянно переполненной художниками остроуховской столовой не только велись беседы, но и составлялись и обсуждались списки будущих участников выставок, горячо взвешивались «за» и «против» каждого кандидата, обсуждался устав будущего выставочного объединения.

В начальный период таких разговоров, происходивших в большинстве случаев за чаем или дружеским ужином у И. С. Остроухова в московской печати не было почти никаких сведений о новых затеях москвичей. «Заговорщики» старались до поры до времени держать «язык за зубами» и не привлекать пока к своим замыслам широкого общественного внимания.

Художественная Москва, связанная с традициями, уходящими, может быть, не только к Тропинину и Венецианову, но и Андрею Рублеву, сознательно таилась, подготовляя полную свободу для первого «рывка» молодежи. Но вот в хронике декабрьского выпуска журнала «Мир искусства» за 1901 год появилось сообщение, что «в Москве в конце декабря устраивается выставка картин, рисунков, этюдов, акварелей, пастели и скульптуры «36-ти художников». Через некоторое время в московских газетах появились объявления, подтверждающие открытие такой выставки в залах Строгановского училища.

Название выставки придумывали долго.

Из десятков предложенных проектов остановились, наконец, на простом — «Выставка 36-ти художников», по числу обещавших, или точнее, приглашенных на ней участвовать художников.

Впервые, кажется, было отменено жюри. Это было замаскированным протестом москвичей против диктата С. П. Дягилева.

Плакат для выставки «36-ти художников», марка и рисунок были сделаны М. А. Врубелем. Это было как бы «благословением» большого художника.

На первой выставке «36-ти художников» были представлены кроме москвичей и некоторые живописцы из «Мира искусства».

А. Н. Бенуа показал акварели Версаля и Петергофа, восхитившие замечательным чувством быта прошлого.

О. Э. Браз экспонировал в репинской манере выполненные портреты художника К. К. Первухина и литератора П. И. Вейнберга и пейзажи в духе Левитана.

А. Я. Головин показал эскизы декораций к «Псковитянке», Е. Е. Лансере — виртуозные рисунки, К. А. Сомов — фантазии из времен камзолов, фижм и париков. А. А. Рылов дал мастерски сделанный пейзаж. Превосходные, крепкие и уверенные гравюры представила А. П. Остроумова-Лебедева, блеснул злыми, меткими карикатурами П. Г. Щербов, до сих пор еще, к сожалению, не оцененный мастер.

Молодые москвичи, ранее с успехом показывавшие свои работы на выставках «Мира искусства» и «Передвижников», на этот раз стремились подчеркнуть живописное начало своего творчества. Их поддержали В. Н. Бакшеев, С. А. Коровин, К. К. Костанди, М. В. Нестеров, И. С. Остроухов, А. П. Рябушкин, С. И. Святославский, В. А. Серов.

Последний блеснул запомнившимися жанровыми композициями — «Баба в телеге» и «Прачки на реке». Эти картины вошли в историю русской живописи. Новое понимание крестьянской тематики было и в этюдах-портретах Ф. А. Малявина, показавшего превосходные по живописи «Бабу в красном», «Старуху», «Мужика», «Молодицу».

Врубель дал на выставку «Царевну-лебедь», «Царевну Волхову» и знаменитого «Демона».

Волнующим эскизом «Едут!» напомнил о своей приверженности к московской истории А. П. Рябушкин.

Э. Х. Аладжалов, А. М. Васнецов, Н. А. Клодт, К. А. Коровин, А. С. Степанов на первой выставке еще раз подтвердили, что популярность их вполне заслуженна.

Хорошее впечатление оставляли и пейзажи М. А. Мамонтова, одного из представителей славной московской семьи.

Вторая выставка «36-ти художников» носила еще более ярко выраженный «московский характер».

Из петербуржцев были только О. Э. Браз, А. А. Рылов и П. Г. Щербов.

«Гвоздем» выставки, пожалуй, явились замечательные эскизы декораций В. М. Васнецова к «Снегурочке» А. Н. Островского. Они очень понравились художникам, работавшим для театра, и стали образцами настоящего понимания подлинно-национальной красоты.

Виктор Михайлович в это время почти не участвовал в выставках. Его выступление явилось художественной сенсацией. К тому же им он и подчеркивал, что сочувственно относится к новому делу.

А. М. Васнецов представил картины, показывавшие в увлекательнейших подробностях жизнь и быт древней Москвы.

Большим количеством широко, свободно и легко написанных этюдов-картин участвовал на выставке К. А. Коровин.

Впервые по-настоящему привлек внимание зрителей окончательно обосновавшийся в Москве С. В. Малютин. Он умел подметить характерные черты народной жизни. Интересны были и его иллюстрации и эскизы бытовых вещей, украсивших тенишевский музей в Талашкине.

Снова всех удивил Врубель. Запомнились и с большим знанием дела созданные эскизы на исторические темы С. В. Иванова, этюды «Богомолок» и типажы из «Мирского схода» даровитого С. А. Коровина, грезы о народном быте прошедших времен А. П. Рябушкина.

Обрадовало всех участие на выставке К. Ф. Юона, который до этого был связан с «Миром искусства».

Одобрительное отношение к выставкам печати, финансовая поддержка видных московских коллекционеров, сочувствие зрителей окончательно убедили организаторов «36-ти» в своевременности затеянного дела. Начали привлекать других одаренных живописцев. Встал вместе с этим вопрос об изменении названия и уточнения задач созданной организации. Наименование по числу участников, к тому же уже фактически неточное, не соответствовало больше существу и намерениям объединения.

Весна и лето 1903 года и особенно осень прошли в бурных собраниях и беседах художников: у Остроухова, Лангового и Васнецовых. Среди множества проектов наименования было принято предложение М. А. Врубеля — «Союз русских художников».

— Теперь везде организуются союзы, — сказал М. А. Врубель. — Есть союзы печатников, есть союзы инженеров, нужно, значит создать и союз художников.

Выставка под новым более конкретным названием «Союз русских художников» была воспринята Москвой празднично и торжественно.

По составу участников выставка была по существу общероссийской. На ней приняли участие большое число художников из Петербурга. Среди них были Л. С. Бакст, И. Я. Билибин, И. Э. Грабарь, Н. К. Рерих, Я. Ф. Ционглинский, С. П. Яремич.

Но на этом прекрасном фоне еще очевиднее стало своеобразие московской школы. Москвичи смелей и решительней вводили в свои картины технические достижения французских импрессионистов не забывая при этом о национальных традициях и самым ревностным образом продолжали всматриваться в окружавшую их жизнь.

Посещаемость выставки по тем временам была большой, и на многих картинах висели радующие авторов белые ярлыки со словом «продано».

На второй выставке, открытой в бурные дни пятого года, из петербуржцев прибавился М. В. Добужинский, а москвичи при-

влекли от передвижников талантливых С. Ю. Жуковского, Н. Н. Мещерина, П. И. Петровичева и Л. В. Туржанского. Позднее последние двое стали «столпами» выставок «Союза русских художников». Но «живописным центром» экспозиции стали на этот раз работы В. Э. Борисова-Мусатова.

Третья выставка была представлена работами нескольких начинавших приобретать известность живописцев: П. В. Кузнецова, М. Ф. Шемякина, Н. П. Феофилактова и даровитых живописцев-архитекторов И. А. Фомина и А. В. Щусева.

С восторгом встретили зрители-москвичи появление на выставке произведений Б. М. Кустодиева. Этот художник жил в Петербурге, числился любимцем И. Е. Репина, но по характеру своего творчества тяготел к Москве и ее вкусам.

Четвертая-пятая выставки «Союза русских художников» включили в ряды своих участников новых молодых живописцев: Н. П. Крымова, Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина, а Петербург добавил К. Ф. Богаевского и А. Ф. Гауша.

Выставки «Мира искусства» уже не организовывались С. П. Дягилевым и утеряли былую остроту. «Союз» же укреплялся от выставки к выставке.

Он не ограничивал авторов тематикой и предоставлял им полную свободу в отборе произведений для экспозиции. Привлекательнейшей его чертой было и постоянное приглашение на выставки молодых.

На одной из них И. Э. Грабарь показал картину, изображавшую часть комнаты, в которую ворвался, откинув занавеску на окне, сильный весенний ветер.

Таким беспокойным освежающим ветром, внесенным в жизнь русского искусства, воспринимались современниками и выставки «Союза русских художников».

Они обогатили русское живописное искусство множеством прекрасных и выдающихся произведений.

Здесь впервые были показаны портреты Серова: Ф. И. Шаляпина, М. Н. Ермоловой, Г. Н. Федотовой, А. И. Южина, А. П. Ленского, а также его жанровые картины.

Когда сейчас смотришь в наших галереях серовские полотна из крестьянской жизни, невольно вспоминаешь, как впервые воспринимались они на выставках.

Невысокого роста, коренастый, молчаливый, медлительный в движениях, с вечной папиросой во рту, с прядью волос, небрежно набегавших на высокий лоб, с пристальным, как бы испытующим, взглядом внимательных глаз, Валентин Александрович Серов невольно останавливал на себе внимание, где бы ни появлялся,—на театральной премьере, в обществе «Свободной эстетики», в Литературно-художественном кружке, на вернисажах «Мира искусства» и «Союза русских художников», на Ученической выставке и даже на улице.

Не заметить его, пройти мимо было почти невозможно. Он «бросался в глаза», хотя сам всегда желал быть незаметным.

— Смотрите — здесь Серов!

Десятки глаз устремлялись на небольшого человека в визитке.

Слава венчала В. А. Серова как лучшего портретиста эпохи. Успех его портретов не зависел от того, кто был моделью: ретивый ли администратор, крупный ли промышленник или фабрикант, красивая ли представительница великосветского общества, знатный ли потомок старинного рода или известный деятель культуры.

По скупому, сдержанному мастерству, по остроте характеристики серовские портреты считались да и сейчас считаются вершиной русского портретного искусства.

В. А. Серов умел остро и вдумчиво подмечать жизнь природы, любил рисовать избы, телеги, сани, запряженные шершавыми от зимних холодов лошадьми. Эти детали придавали серовским пейзажам жанровый характер.

Другой живописец, современник В. А. Серова, деливший с ним лавры портретиста, — Сергей Васильевич Малютин.

Ростом он был меньше Серова, сухонький, с взлохмаченной шапкой густых седеющих волос, очень подвижной, постоянно куда-то торопящийся, раздражительный, готовый по виду постоянно вступить в ожесточенную словесную перепалку. Он был человеком как бы специально созданным для контраста с Серовым. Да и в

жизни Серов и Малютин особенно близки друг с другом никогда, кажется, не были.

Восторженный прием нашел у зрителей коровинский портрет Ф. И. Шаляпина. Но ведущее место на выставках занимали его пейзажи.

При самом почтительнейшем отношении к наследию И. И. Левитана, который был непосредственным учителем многих из членов «Союза русских художников», последние понимали необходимость внесения в левитановское восприятие природы некоторых корректив.

Образцом для многих молодых была пейзажная живопись К. А. Коровина.

При встречах с К. А. Коровиным, говоря словами Лермонтова, «у большинства раздвигались морщины» на лицах и они, увидев «божество», становились оживленней, забывали об обычных дневных заботах.

Его пейзажи, как стихи большого поэта, покоряли легкостью вдохновения, что всегда чарует в произведениях, выполненных подлинными творцами.

Его радовал каждый час дня независимо от того, где он его проводил — на парижских ли бульварах, на ночной рыбалке в окрестностях Савелова под Москвой или в поле, роще, на приморском базаре, на террасе своей дачи в Гурзуфе или в суровой обстановке северной природы.

Эмоциональные, темпераментно написанные коровинские пейзажи резко отличались от пейзажей Левитана, задумчивых картин Васильева, панорам Шишкина и мажорных поэм Куинджи. Они были последовательным шагом в развитии русского пейзажного мастерства и умения. Коровинское восприятие природы в начальный период его творческой жизни, связанное с русской деревней и ее бытом, перекликалось с серовским.

Для многих живопись К. А. Коровина была синомимом настоящей живописи. Необычайная популярность Коровина, его личное обаяние, артистичность, простота в обращении с окружающими, начиная со студентов Школы живописи и кончая прославленным

меценатом и собирателем, во многом способствовали популярности всего русского искусства среди московской интеллигенции, которая до этого собственно живописным искусством интересовалась мало и была в массе своей к нему безразлична.

— Поразительная вещь, — рассказывал о Коровине один крупнейший московский фабрикант кондитерских изделий, занимавшийся собирательством картин, — много раз я предлагал Константину Алексеевичу (Коровину.— *В. Л.*) написать пейзаж или цветы для коробки с шоколадом, который я продавал, но он всегда наотрез отказывался, хотя ему предлагались за это хорошие деньги.

— И без моих цветов и пейзажей ваши коробки с конфетами ходко идут, — отвечал он, несмотря на настоятельные просьбы и уговоры.

Цветы и пейзажи коровинской кисти покупались собирателями не только с выставок, но и «на корню», у него в мастерской, куда меценаты настойчиво стремились проникнуть. Это вызывало зависть некоторых товарищей и толкало писать по-коровински молодежь из Школы живописи.

Пейзаж имел приверженцев среди даровитейших коровинских сотоварищей по выставкам. Из пейзажистов того времени наибольшим успехом пользовались произведения А. Е. Архипова, Э. Х. Аладжалова, А. М. Васнецова, С. А. Виноградова, С. Ю. Жуковского, Н. А. Клодта, П. И. Петровичева, А. С. Степанова, Л. В. Туржанского. Некоторые из них были руководителями мастерских Школы живописи.

Тематические вещи, которые А. Е. Архипов показывал на передвижных выставках, стали сменяться сочно, размашисто написанными этюдами, которые принесли ему славу.

Архиповское живописное восприятие жизни стало приобретать характер законов и «норм поведения» для художников, интересовавшихся такого рода темами. Пейзажи он тоже писал посвоему.

— Многие привыкли думать, что на Севере тусклый свет, однообразие! Ничего подобного. Я много живал на Севере, — говорил А. Е. Архипов. — У меня дух захватывало от исключительного

разнообразия, на первый взгляд, очень однотонных красочных взаимоотношений! Архипов очень ценил и своего знаменитого «соперника» — Кустодиева.

— Жизнь меняется, и я уверен, что через полвека только по кустодиевским, а, может, и по моим картинам можно будет судить, какая в наши времена была живописная жизнь в русских городах и селах!

Очень заметной фигурой был Сергей Арсентьевич Виноградов. В «южный период» творчества С. А. Виноградов, как и А. Е. Архипов, делал великолепные натурные этюды на базарах и пристанях.

В них замечалось явное стремление подчеркнуть внешнюю красочность быта.

Виноградовские мужики и бабы, по типажу внешне схожие, как и у Архипова, с передвижническими, отличались ранее не замечаемой яркостью одежды.

Художников «Союза» сближали любовь к родной природе, стремление выразить ее красоту.

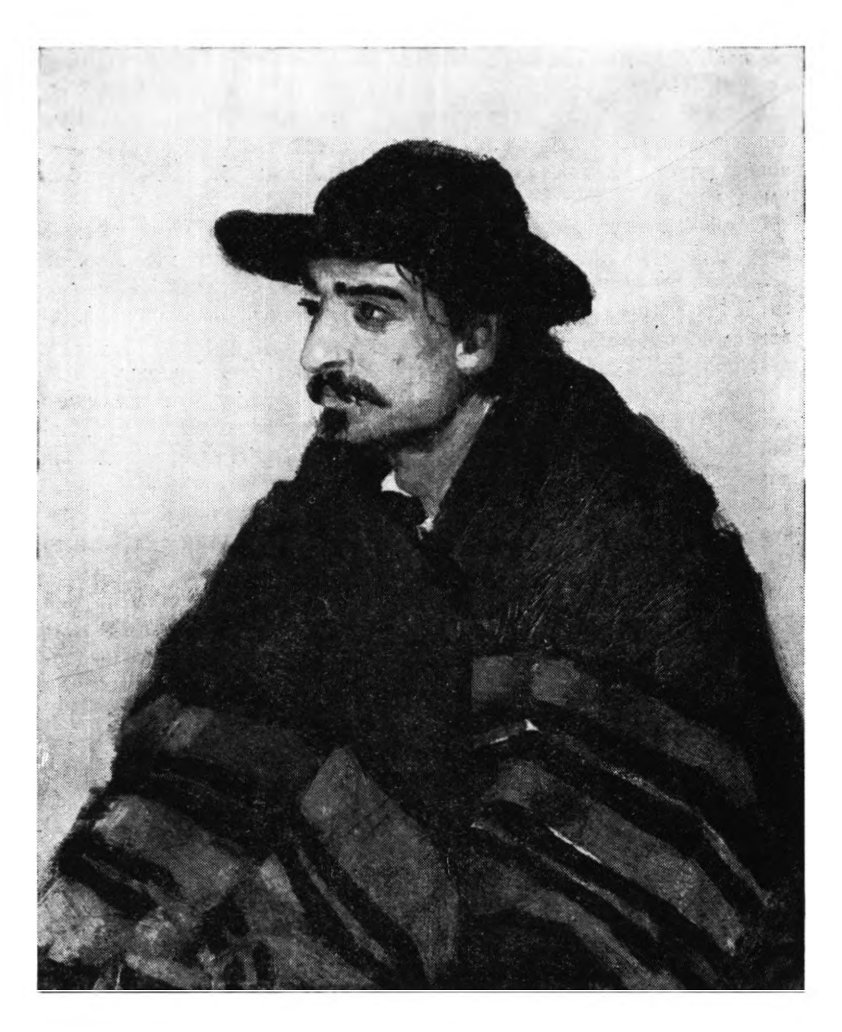
Новая пейзажная живопись заметно отличалась от всего, что прежде писали русские художники.

Не могли, конечно, не проявиться и влияния современных западноевропейских течений, в первую очередь французского импрессионизма, который оказался сродни лирическим началам русского пейзажного искусства.

Но ни на одной выставке нельзя было «спутать» Э. Х. Аладжалова с Л. В. Туржанским, П. И. Петровичева с В. В. Переплетчиковым, С. Ю. Жуковского с В. П. Бычковым, хотя часто они писали одни и те же места.

Сближала их эскизность в трактовке природы, характерная для этого периода развития русской пейзажной живописи. Эскизное восприятие действительности стало знамением времени и в литературе, и в пластике, и в музыке.

Очень яркими и отчетливыми оставались в памяти пейзажные работы даровитейшего мастера С. Ю. Жуковского. Этот художник



К. Коровин. Портрет Э. Аладжалова. 1902 г.

по праву занимал одно из первых мест в русском пейзажном искусстве начала века.

В шутку его среди приятелей прозвали «польским паном». Был он страстным охотником, любимцом меценатов и давал уроки живописи детям богатых москвичей. От природы Жуковский был умен, настойчив и целеустремлен.

С одинаковым совершенством и убедительностью он показывал игру солнечных лучей при закате в огромных окнах заброшенной усадьбы, отблески лунного света на снежных сугробах занесенного входа в дом, теплоту согретого вешними лучами воздуха, врывающегося в раскрытые окна комнат дома.

Надолго в памяти зрителей останутся интерьеры художника.

Немного было во времена Станислава Юлиановича Жуковского живописцев, которые так как он умели передавать атмосферу жарко натопленных комнат, за окнами которых густел ледяной холод зимнего дня.

— Только, пожалуй, Гончаров умел прозой передавать всю обаятельную привлекательность домашнего уюта, — сказал как-то С. С. Голоушев, любуясь интерьерами Жуковского.

Поэзия старорусских провинциальных архитектурных пейзажей увлекала К. Ф. Юона.

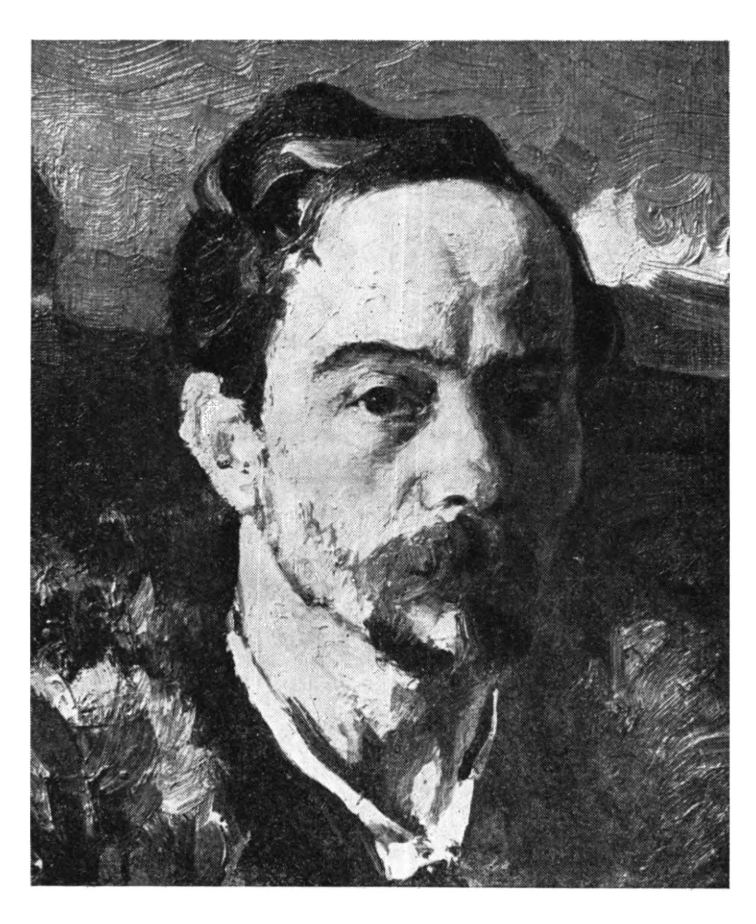
Преданный ученик В. А. Серова, умный, проницательный, хорошо усвоивший все «последние слова» живописных открытий, он был всегда в первом ряду пейзажистов своего времени.

«Приманкой» выставок неизменно являлись произведения П. И. Петровичева и Л. В. Туржанского. Несмотря на резкие их внешние и творческие различия в общежитии они прозывались «аяксами».

Петровичев был большой, громоздкий, нескладный по виду, с ярким румянцем во всю щеку, светлыми добрыми глазами и угловатыми, нескладными движениями.

Туржанский — черноглазый, миниатюрный.

— Сколько красоты в волжских далях, пароходных пристанях, низовом ветерке, подымающем на воде сердитые пушистые гребни,— говорил Петровичев.



С. Малютин. Автопортрет. 1914 г. Фрагмент.

Разговаривая с Петровичевым и следя за неловкими движениями его рук, казалось непонятным, как они ему повинуются, как он может писать такие чудесные букеты роз и пейзажи.

Леонид Викторович Туржанский был человеком спокойным, выдержанным. Уже признанный художник, он любил проводить летние месяцы, работая в мастерской в окрестностях Екатеринбурга, где им был создан ряд интересных работ.

Он умел, как немногие, передавать в небольших по размеру полотнах поэзию самых скромных явлений. С неподражаемым мастерством он показывал выискивающих в земле пропитание взлохмаченных кур и петухов, выпущенных в поле, обросших, как коньки-горбунки, жеребят, телят и замухристых лошадок.

Роднило и сближало этих двух «тишайших» в жизни художников в какой-то мере одно: необычайная застенчивость и скромность.

— От них слова добиться нельзя, — рассказывали о них друзья и собиратели картин. — Они в молчальников превращались, когда начинался разговор о цене за приобретаемые произведения.

— Беда с ними, — говорил один наблюдательный, падкий на меткие словечки собиратель. — Картины у них в мастерской отбирать дело не трудное, но добиться назначения цены — почти невозможно!

— Только Вячеслав Павлович Бычков выручал, если картина находилась на выставке и стоимость ее была определена.

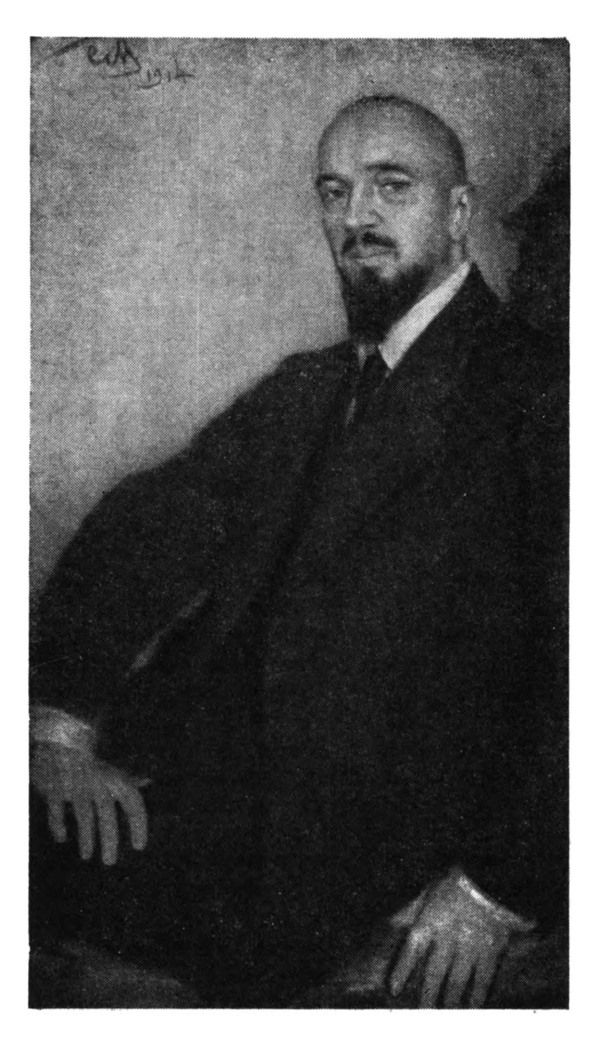
Пользовались вниманием зрителей и меценатов и Э. Х. Аладжалов, В. П. Бычков, и М. А. Мамонтов.

Э. Х. Аладжалов, невысокого роста, черноволосый, типичный житель Кавказа, на выставках и в жизни держался застенчиво и на вопросы неосторожного собеседника о работе, отвечал:

— Вот написал, смотрите!

В. П. Бычков заведовал организационными делами «Союза русских художников».

Если Аладжалов писал неприметные, неброские для глаза куски среднерусской природы, то Бычков писал многолюдные, шумные приволжские базары и гуляния.



С. Малютин. Портрет К. Юона. 1914 г.

Необычайно мягким, деликатным был представитель талантливейшей московской культурной династии М. А. Мамонтов.

Его пейзажи покоряли своей музыкальностью.

Скромными и талантливыми художниками считались Н. А. Клодт, А. С. Степанов и Н. В. Мещерин.

Клодт был склонен к созерцательности, Степанов — мешковат, добродушен, увлекался охотой, Мещерин запоминался своей окладистой бородой.

Степанов отдавал много времени охотничьим темам, а Клодт и Мещерин писали Подмосковье. Мещерин, может быть, находился под влиянием своего родственника по жене И. Э. Грабаря и стремился подчеркивать яркость красок подмосковной природы. Сам Грабарь занимал особое место на выставках «Союза русских художников». Чуткий, быстро схватывающий новые явления западноевропейского искусства он некоторое время числился «западником». Это не помешало ему быстро установить дружеские отношения с московскими пейзажистами, сохраняя при этом полную художественную независимость.

Грабаревские зимы, февральские лазури останутся в числе лучших картин русского пейзажного искусства.

Много сделали для развития и успешной деятельности «Союза русских художников» С. В. Иванов и А. М. Васнецов.

Эти художники умели находить в прошлом волнующие темы и сюжеты.

Творчество их развивалось в начале в русле строго реалистических традиций передвижничества. Но, почитая эти традиции, они сумели вовремя услышать и новые живописные «призывы».

На выставках «Союза» впервые появились и произведения С. В. Иванова на революционные темы.

— Какой я художник, — говорил С. В. Иванов, нервно поправляя непокорно лежавшие волосы. — Художник — это кто выдумывает и придумывает, а я теперь изображаю только то, что видел собственными глазами на переселенческих трактах, в деревне — во втором, третьем, в пятом годах, в Москве — в дни первых массовых революционных подъемов!



В. Мешков. Портрет В. И. Сурикова.

— В своих картинах из русской истории я тоже ничего не придумываю, — продолжал он. В далекие времена сородичи наши делали такие же дела, какие совершаются и сейчас. Я воспринимаю их и изображаю, как будто видел сегодня!

Брат Виктора Михайловича Васнецова А. М. Васнецов был истинным сыном непроходимых, суровых лесов Приуралья. Будущий художник воспитывался в семье, свято чтившей «преданья старины глубокой». Он был внутренне готов к тому, чтобы стать увлеченным певцом прошлых дней истории своего народа и его «города-сердца» — Москвы.

Сухопарый, светловолосый, с небольшой бородкой и жидковатыми усами своими манерами напоминал он учителя провинциальной гимназии. Художник не ограничивался писанием картин на темы старой Москвы. Он являлся и автором многих статей и исследований об увлекательном прошлом города, часто выступал с докладами на эту тему. После смерти А. П. Рябушкина и С. В. Иванова, Васнецов был единственным историческим живописцем в «Союзе русских художников».

Наряду с работами, посвященными прошлому, он выставлял и пейзажи. В них навыки передвижнической пейзажной живописи также дополнялись новыми приемами.

* * *

Почти полвека прошло со времени последней выставки «Союза русских художников».

Большинства участников уже давно нет в живых, а творения их, когда-то волновавшие и восхищавшие, рассеяны сейчас по разным музеям, радуя современного зрителя.

Вместо эпилога

Очерки о жизни художественной Москвы начала века затрагивают, конечно, очень и очень немногое из того значительного, что происходило в те годы в Москве.

В среде писателей, художников, журналистов и актеров происходило множество событий, о которых следовало бы вспомнить и написать.

Но у человеческой памяти есть свойства, которые иногда мешают воспринимать события в их настоящем значении и выдвигают иногда на первый план то, что в последующие годы не кажется сразу столь примечательным.

Понятно, что я не только не претендую на всеобъемлющий показ явлений, но и оставляю за читателем право не соглашаться с моими оценками. Я стремился прежде всего сохранить аромат своего времени, его окраску и ритмику.

Указатель журналов и газет

АПОЛЛОН — литературно-художественый иллюстрированный журнал декадентского направления. Издавался в Петербурге с октября 1909 по декабрь 1917 года. Редакторами были С. К. Маковский и Н. Н. Врангель. В основе большинства статей была положена идеалистическая теория «искусство для искусства». Журнал был тесно связан с символизмом. По вопросам искусства писали А. Бенуа, С. Маковский, Я. Тугенхольд и другие — 121, 122.

ВЕСТНИК ЕВРОПЫ — ежемесячный журнал. Издавался в Петербурге с 1866 по 1918 год. Журнал проводил взгляды либеральной буржуазии — 72

ВЕСЫ — ежемесячный журнал литературы и искусства. Выходил в Москве в издательстве «Скорпион» с января 1904 по декабрь 1909 года. Главный орган московских символистов. Издавался С. А. Поляковым. Журнал отражал в основном упадочнические настроения буржуазной интеллигенции, вел ожесточенную борьбу с материализмом, с традициями реалистической культуры. Был проводником «новейшей» культуры и искусства Запада в России. — 18, 71—73, 75, 77, 82, 173, 174, 176—178, 179, 181, 184—187, 197, 200, 201.

ЗОЛОТОЕ РУНО — ежемесячный литературно-критический и художественно-иллюстрированный журнал. Издавался в Москве с 1906 по 1909 год на средства московского миллионера Н. П. Рябушинского. Орган символистов с мистическим уклоном. Главное место в журнале занимало изобразительное искусство. Печатались репродукции с картин европейских и русских художников «новейших» течений. Журнал был враждебен реалистическому искусству и революционно-демократическому движению. — 18, 71—73, 82, 99, 121, 122, 173, 174, 178—186, 191, 197.

ЗРИТЕЛЬ — еженедельный сатирический журнал. Выходил в Петербурге в 1905 и 1906 и 1908 годах. Редактор-издатель Ю. К. Арцыбушев. В художественном отделе сотрудничали Е. Лансере, Д. Митрохин, Н. Шестопалов и другие. — 11, 165, 166.

МИР БОЖИЙ — литературный и научно-популярный журнал либерального направления. Издавался в Петербурге с 1892 по 1906 год.— 72.

МИР ИСКУССТВА — ежемесячный художественно-иллюстрированный журнал. Издавался в Петербурге группой художников-декадентов с 1898 по 1904 год под редакцией С. П. Дягилева и А. Н. Бенуа. Отражал взгляды крупной буржуазии и вымиравшего дворянства. Отсюда его тяга к прошлому. По своему направлению был враждебен передвижникам и революционно-демократическому движению. — 100, 101, 102, 104, 106, 110, 112, 114, 121, 122, 124, 156—158, 174, 238.

МОСКОВСКИЙ ЛИСТОК — ежедневная газета. Выходила в Москве с 1881 по 1918 год. Издатель Н. И. Пастухов. Газета отражала хронику московской жизни.— 34.

НАША ЖИЗНЬ — ежедневная газета, близкая к левому крылу партии кадетов. Выходила с перерывами с 6(19) ноября по 1(12) июля 1906 года в Петербурге.— 11, 162.

НИВА — еженедельный иллюстрированный журнал либерально-буржуазного направления. Издавался в Петербурге с 1870 по 1916 год. Издатель А. Ф. Маркс. В 1916 году издание было приобретено товариществом И. Д. Сытина.— 122.

НОВОЕ ВРЕМЯ — ежедневная газета. Орган реакционных дворянских и чиновничье-бюрократических кругов. Редактор-издатель А. С. Суворин. Выходила с 1868 по 1917 год в Петербурге. В 1917 году была закрыта по решению Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов. — 11, 163.

ОБРАЗОВАНИЕ — литературный, научно-популярный и общественно-политический журнал. Выходил в Петербурге с 1892 по 1909 год. В 1902—1908 годах в нем печатались статьи марксистов. — 72.

ПЕРЕВАЛ — ежемесячный журнал «свободной мысли». Издатель М. В. Линденбаум. Редактор С. Соколов. Издавался в Москве в 1906—1907 годах. — 18, 53, 72—74.

РАННЕЕ УТРО — ежедневная политическая и литературная газета кадетского направления. Выходила в Москве с 1907 по 1918 год. — 50, 79.

РЕЧЬ — ежедневная газета. Центральный орган конституционно-демократической партии. Издавалась в Петербурге с 1906 по 1917 год. — 77.

РОССИЯ — ежедневная газета либерального направления. Издавалась в Петербурге с 1899 по 1902 год. Редактор-издатель Г. П. Сазонов. В 1902 году газета была закрыта, а ее редактор В. Дорошевич выслан из Петербурга. — 11, 164.

РУССКАЯ МЫСЛЬ — ежемесячный литературный, научный и политический журнал. Издавался в Москве с 1880 по 1918 год В. М. Лавровым. Журнал был органом либеральной буржуазии. Редакторами были В. А. Гольцев и М. Н. Ремизов. После 1905 года — орган правого крыла кадетской партии, а редактором его стал П. Б. Струве. — 35, 50, 72, 83.

РУССКИЕ ВЕДОМОСТИ — ежедневная газета либерально-буржуазного направления. Выходила в Москве с 1863 по 1918 год. Редакторами были А. С. Постников и В. М. Соболевский. С 1905 года газета стала органом правых кадетов. — 11, 32, 50, 54, 79, 149, 184.

РУССКОЕ БОГАТСТВО — ежемесячный журнал. Выходил в Петербурге с 1876 по 1918 год. В 90-х годах — орган либеральных народников. Редакторы С. Н. Кривенко и Н. К. Михайловский. С 1906 года — орган полукадетской партии (энесов). — 72.

РУССКОЕ СЛОВО — ежедневная газета умеренно-либерально-буржуазного направления. Выходила в Москве с 1894 по 1917 год. Основатель газеты А. А. Александров. С 1897 по 1917 год издавал И. Д. Сытин. С 1902 года редактором был В. М. Дорошевич. После 1905 года газета была близка кадетам. — 10, 32, 33, 50, 54, 79, 148, 153, 155, 197, 224.

СКОРПИОН — еженедельный сатирический журнал. Редактор-издатель Ю. С. Идельсон. Выходил в Петербурге в 1906 году. — 174, 176, 179.

СЛОВО ежедневная газета. Издавалась в Петербурге с 1904 по 1909 год. Орган партии октябристов, затем — конституционно-монархической партии «мирнообновленцев». — 122.

СЫН ОТЕЧЕСТВА — ежедневная газета либерально-буржуазного направления. Издавалась в Петербурге в 1904—1905 годах. — 10, 11, 162, 163.

ТОВАРИЩ — ежедневная газета. Фактический орган левых кадетов. Принимали участие в газете и меньшевики. Выходила в Петербурге с 1906 по 1908 год. — 10, 11, 162, 163.

УТРО РОССИИ — ежедневная газета. Выходила в Москве в 1907, 1909—1918 годах. Орган московской промышленной буржуазии. — 35, 50, 79.

ШУТЕНОК — двухнедельный бульварный юмористический журнал. Издавался в Москве в 1906—1917 годах. — 11.

Биографический указатель имен

АДАШЕВ (наст. фамилия — Платонов) Александр Иванович. 1871—1934. Актер и педагог. Сценическую деятельность начал в 1890 году в провинциальных театрах. С 1898 по 1913 год артист МХТ. — 150.

АЙХЕНВАЛЬД Юлий Исаевич. 1872—1928. Философ, литературный критик и педагог. Автор книги «Силуэты русских писателей». В 1922 году эмигрировал за границу. — 52.

АКСАКОВ Сергей Тимофеевич. 1791—1859. Писатель. Автор «Семейной хроники». — 39.

АЛАДЖАЛОВ Эммануил Христофорович. 1862—1934. Художник-пейзажист. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Участник выставок Товарищества передвижников, «36 художников» и «Союза русских художников». После революции участник выставок ОХР.— 41, 54, 141, 240, 245—247, 250.

АЛЕКСЕЕВСКИЙ Аркадий Павлович. В 1910-х годах заведовал редакцией газеты «Утро России». — 35.

АМФИТЕАТРОВ Александр Валентинович. 1862—1938. Писатель, публицист, драматург и фельетонист. В 1902 году за публикацию в газете «Россия» фельетона «Господа Обмановы», в котором в завуалированной форме высмеивалась царская семья, был сослан в Минусинск. В 1920 году эмигрировал за границу. — 164.

АНДРЕЕВ Леонид Николаевич. 1871—1919. Известный писатель и драматург. В начале 1900-х годов примыкал к группе писателей «Знание», выражал демократические настроения и сочувствие революции. Во время империалистической войны (1916—1917) работал в реакционной буржуазной газете «Русская Воля». После октября 1917 года эмигрировал за границу и жил в Финляндии. — 49, 50, 53, 168.

АНУЧИН Дмитрий Николаевич. 1843—1923. Видный ученый в области зоологии, антропологии и этнографии. Сотрудник многочисленных периодических изданий и газет. Был редактором газеты «Русские ведомости». — 32.

АРАПОВ Анатолий Афанасьевич. 1876—1949. Театральный художник. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Участник выставок «Мир искусства», «Голубая роза» и других. Работал в театрах К. Н. Незлобина, В. Ф. Комиссаржевской и В. П. Суходольского. В советское время работал в театрах Москвы, Ленинграда, Киева. — 82, 83, 90, 91, 191, 196, 204, 205.

АРТЕМ (н. ф. Артемьев) Александр Родионович. 1842—1914. Известный актер. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Работал учителем рисования и чистописания. С 1888 года участник спектаклей «Общества искусства и литературы». С 1898 года артист МХТ. — 30.

АРХИПОВ (н. ф. Пырииков) Абрам Ефимович. 1862—1930. Известный живописец. Работал в области бытового жанра и пейзажа. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Ученик В. Г. Перова. Учился в Академии художеств. Член Товарищества передвижников, «36 художников» и «Союза русских художников». В советское время был членом АХРР. Народный художник РСФСР. — 9, 20, 37, 54, 83, 122, 245, 246.

АРЦИБАШЕВ Михаил Петрович. 1878—1927. Писатель-декадент, после победы Октябрьской революции 1917 года эмигрировал за границу. — 50, 53.

АРЦЫБУШЕВ Юрий Константинович. 1877—1952. Художник-гра-

фик. Учился в Академии художеств. Основатель сатирического журнала «Зритель» в 1905 году. — 166.

БАЖЕНОВ Николай Николаевич. 1857—1923. Врач-психиатр. Автор книги «Символисты и декаденты». М., 1899 г. — 135.

БАКСТ Лев Самойлович. 1866—1924. Живописец, график и театральный художник. Учился в Академии художеств. Член общества «Мир искусства». Известен своими декорациями к спектаклям «Русского балета» С. П. Дягилева в Париже. — 20, 39, 60, 64, 65, 102—104, 106, 110, 114, 122, 124, 241.

БАКШЕЕВ Василий Николаевич. 1862—1958. Художник-жанрист и пейзажист. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Член Товарищества передвижников. Действительный член Академии художеств СССР. Народный художник СССР. — 239.

БАЛАШОВ А. А. — Один из посетителей Третьяковской галереи, изрезавший 16 января 1913 года в припадке нервного расстройства картину И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван». — 75, 76.

БАЛАШОВА Александра Николаевна. Род. 1887 г. Балерина московских театров. — 48, 150.

БАЛИЕВ Никита Федорович. 1877—1936. Театральный деятель. Эстрадный артист и режиссер. Актер МХТ. В 1908 году основал в Москве театр-кабаре «Летучая мышь». Основатель нового жанра конферанса. В 1920 году эмигрировал за границу. — 138.

БАЛТРУШАЙТИС Юргис Казимирович. 1873—1944. Литовский поэт-символист. После Октябрьской революции был послом Литвы в Советском Союзе. — 71, 81, 82, 178.

БАЛЬМОНТ Константин Дмитриевич. 1867—1942. Поэт и переводчик. После 1917 года эмигрировал за границу. — 70, 71, 74, 83, 136, 176, 178.

БАУМАН Николай Эрнестович. 1873—1905. Один из выдающихся деятелей большевистской партии. В 1900-х годах возглавлял Московскую организацию РСДРП(б). В 1904 году был арестован и посажен в Таганскую тюрьму. 8(21) октября 1905

ГОЛОВИН Александр Яковлевич. 1863—1930. Известный театральный художник и портретист. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Член общества «Мир искусства». Народный артист РСФСР. — 60, 64, 88, 239.

ГОЛОУШЕВ С. С. — см. Глаголь Сергей Сергеевич.

ГОЛУБКИНА Анна Семеновна. 1864—1927. Скульптор. — 112.

ГОЛЬЦЕВ Виктор Александрович. 1850—1906. Критик и публицист. С 1885 года — редактор журнала «Русская мысль». — 35, 36.

ГОНЧАРОВА Наталья Сергеевна. 1881—1962. Художница. Окончила Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Вместе с М. Ф. Ларионовым организовала выставку «Ослиный хвост». С 1914 года жила во Франции. Работала в театрах по оформлению балетов. — 204, 209, 223—231.

ГОРНФЕЛЬД Аркадий Георгиевич. 1867—1941. Критик и литературовед. Член редакции «Русского богатства». — 52.

ГРАБАРЬ Игорь Эммануилович. 1871—1960. Художник-живописец, критик и историк искусства. Учился в Академии художеств. Действительный член Академии наук СССР и Академии художеств СССР. Народный художник СССР. — 43, 44, 65, 102, 104, 106, 108, 118, 142, 181, 184, 187—188, 195, 200, 201, 238, 241, 242, 252.

ГРЕК Феофан. Род. ок. 1350—ум. в нач. XV в. Выдающийся мастер древнерусской живописи. Родился в Византии. Работал в Новгороде и Москве. — 131, 222.

ГРУЗИНСКИЙ Дмитрий Яковлевич. 1865—1923. Певец и драматический артист. Выступал в театрах В. Ф. Комиссаржевской и К. Н. Незлобина. — 52.

ДАМАЕВ Василий Петрович. 1878—1932. Оперный певец. Выступал в частной опере С. И. Зимина. Активный участник сезонов Русской оперы в Париже и Лондоне. После революции выступал в московских театрах. В 1919—1930 годах руководил Московской областной оперой. — 64.

ДЕРЕН Андре. 1880—1954. Французский художник-живописец, иллюстратор и театральный декоратор. Работал в театрах по оформлению балетов. — 182.

зодчества. Член Товарищества передвижников и «Союза русских художников». В 1923 году уехал к себе на родину в Польшу. — 41, 54, 116, 139, 140, 242, 245, 246, 248.

ЗАЙЦЕВ Борис Константинович. Род. 1881 г. Писатель, новеллист. В 1922 году эмигрировал за границу. С 1924 года живет в Париже. — 53, 79.

ЗДАНЕВИЧ Кирилл Михайлович. Род. 1892 г. Художник и искусствовед. Автор книги «Нико Пиросманашвили». — 230.

ЗИМИН Сергей Иванович. 1875—1942. Театральный деятель. Организатор частного оперного театра в Москве. В 1918—1942 годах был художественным консультантом МХАТа и филиала Большого театра. — 59, 60—62, 88, 135.

ИВАНОВ Вячеслав Иванович. 1866—1949. Поэт, драматург и историк литературы. Один из теоретиков русских символистов. После 1917 года был заместителем Наркома просвещения Азербайджана. С 1924 года жил в Италии, где принял католичество. — 16, 52, 70, 71, 76.

ИВАНОВ Сергей Васильевич. 1864—1910. Выдающийся художник-живописец. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. — 9, 20, 37, 130, 234, 240, 252, 254.

ИВАНОВ Федор Константинович. Поэт и журналист. Редактор газеты «Московский листок» и журнала «Развлеченье». — 34, 35.

ИГНАТОВ Илья Николаевич. 1858—1921. Писатель и журналист. Автор книги «Театр и зрители». — 32.

КАЛЯЕВ Иван Платонович. 1877—1905. Поэт и революционер. Казнен 10 мая 1905 года в Шлиссельбургской крепости за убийство 4 февраля 1905 года великого князя Сергея Александровича. — 161.

КАНДАУРОВ Константин Васильевич. 1865—1930. Художник. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Организатор и участник выставок «Мир искусства», «Жар-цвет» и других. — 109, 110, 112.

КАРА-МУРЗА Сергей Георгиевич. 1878—1956. Журналист и театральный критик. Печатался в «Театральной газете», «Театральном курьере», в журнале «Рампа и жизнь» и других. Ос-

новные его литературные работы посвящены Малому театру. — 72.

КАРАЛЛИ (н. ф. Коралли) Вера Алексеевна. Род. 1889 г. Балерина. В 1909 году принимала участие в Русских сезонах за границей. С 1918 года живет за границей. — 48, 64, 150.

КАРСАВИНА Тамара Платоновна. Род. 1885 г. Знаменитая балерина. Выступала в Мариинском театре. Была танцовщицей в театре С. П. Дягилева. В 1918 году эмигрировала за границу. В 1930—1955 годах — вице-президент Королевской академии танца в Лондоне. Автор многочисленных теоретических работ по хореографии. — 64.

КАСАТКИН Николай Алексеевич. 1859—1930. Известный живописец-жанрист. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Ученик В. Г. Перова. Народный художник РСФСР. — 9, 20, 130, 196, 234.

КАЧАЛОВ (н. ф. Шверубович) Василий Иванович. 1875—1948. Знаменитый артист. С 1900 года выступал в МХАТ. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий. — 30, 50, 57, 84, 150.

КЛОДТ Николай Александрович. 1865—1918. Художник-пейзажист. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества и был в нем преподавателем. Член Товарищества передвижников. — 240, 245, 252.

КНИППЕР-ЧЕХОВА Ольга Леонардовна. 1868—1959. Знаменитая актриса. Артистка МХАТа. Народная артистка СССР. Лауреат Государственных премий. — 30, 150.

КОЙРАНСКИЙ Александр Аронович. Род. 1884 г. Писатель, поэт, художник и критик. Сотрудник журнала «Весы». Автор монографии о К. Ф. Юоне. — 117, 149, 184.

КОМИССАРЖЕВСКИЙ Федор Федорович. 1882—1954. Режиссер, теоретик театра и педагог. В 1919 году эмигрировал за границу. — 88.

КОНЧАЛОВСКИЙ Петр Петрович. 1876—1956. Знаменитый художник-живописец. Окончил Академию художеств. Один из основателей общества «Бубновый валет». Действительный член

ЛАНГОВОЙ Алексей Петрович. 1857—1939. Известный московский врач-терапевт и коллекционер картин русских художников. Профессор Московских высших женских курсов. — 146, 236, 237, 241.

ЛАНСЕРЕ Евгений Евгеньевич. 1875—1946. Известный мастер монументальных росписей, график, театральный декоратор и педагог. Окончил рисовальную школу Общества поощрения художеств и Академию Жюльена в Париже. Член общества «Мир искусства». Народный художник РСФСР. Лауреат Государственных премий. — 106, 114, 115, 183, 239.

ЛАРИОНОВ Михаил Федорович. 1881—1964. Художник. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Участник выставок «Голубая роза», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень» и других. В 1914 году уехал за границу. — 204, 208, 209, 216, 223—231.

ЛЕВИТАН Исаак Ильич. 1860—1900. Выдающийся живописец-пейзажист. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Ученик А. К. Саврасова и В. Д. Поленова. Член Товарищества передвижников. — 123, 225, 234, 239, 244.

ЛЕНСКИЙ (н. ф. Вервициотти) Александр Павлович. 1847—1908. Выдающийся актер и режиссер Малого театра. Театральный педагог. — 52, 68, 78, 109, 242.

ЛЕНТУЛОВ Аристарх Васильевич. 1883—1943. Живописец и декоратор. Учился в Киеве, Пензе и Париже. Один из участников общества художников «Бубновый валет». — 84, 110, 112, 116, 117, 204, 208, 209, 216, 218, 220.

ЛЕОНИДОВ (н. ф. Вольфензон) Леонид Миронович. 1873—1941. Известный актер, режиссер и театральный педагог. Артист МХАТ. — 84.

ЛЕШКОВСКАЯ Екатерина Константиновна. 1864—1925. Актриса. Окончила Московское музыкально-драматическое училище. В 1888 году была принята в труппу Малого театра. — 48, 109.

ЛИКИАРДОПУЛО Михаил Федорович. 1883—1925. Драматург и переводчик. Сотрудник журнала «Весы». — 176.

МОРОЗОВ Савва Тимофеевич. 1862—1905. Крупный русский фабрикант. Один из пайщиков и директоров Московского Художественного театра. — 58, 59.

МОРОЗОВА Варвара Алексеевна.— Владелица «Тверской мануфактуры». Попечительница многих обществ. Жена В. М. Соболевского. — 32, 69.

МОРОЗОВА Маргарита Кирилловна. 1873—1958. Пианистка. — 136.

МОСКВИН Иван Михайлович. 1874—1946. Выдающийся артист. Актер МХАТ со дня его основания. После смерти К. С. Станиславского возглавлял МХАТ. Народный артист СССР. Лауреат Государственных премий. — 30, 57.

МУНШТЕЙН (Лоло) Леонид Григорьевич. Род. 1868 г. Поэт, драматург и переводчик. Редактор-издатель журнала «Рампа и жизнь». — 72.

МУРАТОВ Павел Павлович. 1871—1947. Писатель, литературовед, искусствовед и критик по изобразительному искусству. Автор многих книг. — 197, 198, 231.

МУСОРГСКИЙ Модест Петрович. 1839—1881. Великий композитор. Представитель «Могучей кучки». — 65, 98.

МЯСНИЦКИЙ (н. ф. Барышев) Иван Ильич. 1854—1911. Поэт и писатель. Автор многочисленных комедий, фельетонов, фарсов и пьес. — 35.

МЯСОЕДОВ Григорий Григорьевич. 1853—1911. Художник-жанрист, исторический живописец. Окончил Академию художеств. Один из организаторов Товарищества передвижников. — 196.

НЕЖДАНОВА Антонина Васильевна. 1873—1950. Знаменитая певица. В 1902 году была принята в труппу Большого театра. Народная артистка СССР. Лауреат Государственных премий. — 57, 61.

НЕЗЛОБИН (н. ф. Алябьев) Константин Николаевич. 1857—1930. Актер и режиссер. В 1909 году основал свой театр в Москве в здании, где сейчас находится Центральный детский театр. — 30, 47, 52.

ЧУКОВСКИЙ Корней Иванович. Род. 1882 г. Известный писатель, переводчик, автор популярных детских сказок и научно-исследовательских работ в области русской литературы. Лауреат Ленинской премии.—77.

ЧУЛКОВ Георгий Иванович. 1879—1939. Писатель, критик и историк литературы. Примыкал к символистам.—79.

ЧУПРОВ Александр Иванович. 1842—1908. Известный профессор экономических наук, публицист и сотрудник газеты «Русские ведомости».—32.

ЦВЕТКОВ Иван Евменьевич. 1845—1917. Владелец Картинной галереи в Москве.— 56.

ЦИОНГЛИНСКИЙ Ян (Иван) Францевич. 1858—1912. Художник-портретист, жанрист и пейзажист. Окончил Академию художеств. Один из основателей общества «Мир искусства». С 1902 года профессор Академии художеств. — 241.

ШАЛЯПИН Федор Иванович. 1873—1938. Великий русский артист.— 31, 38, 40, 48, 57, 59—61, 64, 68, 98, 150, 167, 232, 236, 242, 244.

ШЕХТЕЛЬ Федор Осипович. 1859—1926. Архитектор, работавший в стиле модерн. Им построены особняк Рябушинского на М. Никитской ул. (ныне музей-квартира А. М. Горького), Ярославский вокзал, гостиница «Боярский двор» на Старой площади (ныне здание ЦК КПСС), дом В. Е. Морозова в Одинцове и другие.—58, 148.

ШЕВЧЕНКО Александр Васильевич. 1882—1948. Художник-жанрист, пейзажист и портретист. Учился в Строгановском и Московском училищах живописи, ваяния и зодчества. Преподаватель ВХУТЕМАСа.—230.

ШЕМЯКИН Михаил Федорович. 1875—1944. Художник-портретист и пейзажист. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Учился в школе Ашбе и Мюнхене. Член Товарищества передвижников, «Союза русских художников» и «Мир искусства». В 1917 году преподавал в Строгановском училище. Профессор живописи ВХУТЕИНа и других высших учебных заведений.—242.

ЯКУНЧИКОВА Мария Васильевна. 1870—1902. Художница. Училась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Член общества «Мир искусства».—124, 157.

ЯРЕМИЧ Степан Петрович. 1865—1939. Художник-пейзажист и художественный критик. Член «Союза русских художников».—241.

Составил кандидат искусствоведения З. И. Крапивин

Оглавление

ЗАРНИЦЫ

«БУЙНЫЕ» МОСКВИЧИ

Виктор Михайлович Лобанов

КАНУНЫ

Из художественной жизни Москвы
в предреволюционные годы

М., «Советский художник», 1968, 296 с. с илл.

Редактор *З. Крапивин.* Оформление *Л. Горячкина.* Технический редактор *Ю. Багдасарова.* Корректоры *Л. Асатиани и Н. Справедливая*

**А06375 Подписано к печати 27.V.68 г. Формат 72×108¹/₃₂. Печ. л. 9,25. Усл. п. л. 12,67. Уч.-изд. л. 13,72. Зак. 391. Тир. 10.000. Изд. № 2—407.
Цена 1 р. 02 к.
Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Москва, 1-й Рижский пер., 2**

Цена 1 р. 2 к.